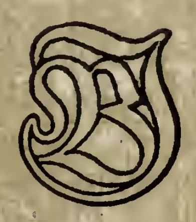
KULTUR UND WELT

KARL WOERMANN

Die Kunst zur Zeit der Hochrenaissance



BIBLIOGRAPHISCHES JNSTITUT





Kultur und Welt

Karl Woermann

Die Kunst zur Zeit der Hochrenaissance



Die Kunst zur Zeit der Hochrenaissance

Auszug aus der
„Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker"

von

Karl Woermann

Mit 36 Abbildungen im Text, 26 Abbildungen auf 12 schwarzen Tafeln
und 1 Farbendrucktafel



Bibliographisches Institut, Leipzig
1921

Vorwort

Die Verlagsanstalt, der ich vielfachen Dank schulde, hatte sich das Recht vorbehalten, Auszüge aus meiner „Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker“ als Sonderausgaben zu veröffentlichen. Als sie jetzt beabsichtigte, die Geschichte der klassischen Kunst nördlich und südlich der Alpen unter dem Titel: „Die Kunst zur Zeit der Hochrenaissance“ als Auszug aus dem 4. Bande der 2. Auflage meines sechsbändigen Werkes in ihre Sammlung Kultur und Welt aufzunehmen, ergab sich sofort, daß dies, wenn der neue kleine Band als abgerundetes und in sich abgeschlossenes Ganzes erscheinen sollte, wesentliche Kürzungen, manche Überarbeitungen und einige Ergänzungen aus anderen Abschnitten erforderte. Ich konnte mich unter diesen Umständen der Mitwirkung an der Herstellung des Auszugs nicht entziehen.

Dem Zweck dieses Auszugs entsprechend konnten und mußten vor allem die zunächst nur für Fachgenossen wichtigen Ausführungen, ohne deren Inhalt preiszugeben, gekürzt oder fortgelassen werden. Der Schriftennachweis und mit ihm die fortwährenden Hinweise auf ihn im Text mußten fallen. Die mehr oder weniger umständliche Erörterung von Streitfragen mußte kurzer Mitteilung ihrer Ergebnisse Platz machen. Manche Künstler und Kunstwerke, die nichts Wesentliches zu der Entwicklung beigetragen haben, konnten und mußten, so gewiß sie in der großen Gesamtgeschichte ihren Platz behaupten, in dieser Sonderausgabe ausgeschaltet werden, ja, es konnte und durfte im Zusammenhang dieses Auszugs nur die Kunst jener Länder und Landschaften geschildert werden, die in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts überhaupt selbstschöpferisch am Kunstleben der Zeit teilgenommen haben.

Die Auswahl der Abbildungen hat die Verlagsanstalt selbst vorgenommen.

Dieser Band will also dem strengeren Zuschnitt des großen Werkes gegenüber, mit dem er in keiner Weise in Wettbewerb tritt, durch einen leichteren und flüssigeren Zusammenschluß einen weiteren Leserkreis für sich zu gewinnen suchen.

Was seinen Titel betrifft, so sei nur im voraus daran erinnert, daß zur Zeit der italienischen Hochrenaissance, um die es sich handelt, die Kunst der nördlich der Alpen gelegenen Kunstländer, die noch keineswegs zur Hochrenaissance und nur teilweise zur Renaissance gehörte, sich durch das gemeinsame Streben nach Wahrheit, Echtheit und Größe doch mit der Kunst der Mittelmeerländer zu einer inneren Einheit zusammenfindet.

So verschieden die Kunst Peter Vischers, Albrecht Dürers und Matthias Grünewalds von der Kunst Rafaels, Michelangelos und Tizians ist, der gleiche Zeitgeist, der Geist einer hochstrebenden, bei aller Naturnähe neue Ideale suchenden Zeit spricht sich in allen ihren Schöpfungen aus und äußert sich hüben wie drüben in ähnlichem Formenempfinden und in der gleichen Vollendung des Willensausdrucks, die wir als klassisch bezeichnen.

Dresden, im Herbst 1921.

Karl Woermann.

Inhalt

Verzeichnis der Abbildungen

a) auf Tafeln

b) im Text

Einleitung

Das Reich des mittelalterlichen Ringens und Strebens, der mittelalterlichen Wissenschaft und der mittelalterlichen Kunst war nicht von dieser Welt gewesen. In ihrem begeisterten Aufschwung zu überirdischer Herrlichkeit hatte die Menschheit beinahe den festen Erdboden unter den Füßen verloren. Die himmelhohen Gebäude, die sie ihrem Gottesdienste weihte, entkleideten sich in kunstreicher Berechnung der Erdenschwere des Steines, um fast wandlos emporzustreben und, von Luft und Licht durchströmt, ins reine Äthermeer zu münden. Die heiligen Gestalten der mittelalterlichen Bildnerei entäußerten sich ihrer irdischen Leiblichkeit, um, Geistern gleich, mit beseelten Köpfen und Gebärden aus kunstvoll zurechtgezogenen, fast leeren Gewändern hervorblickend, himmlische Wahrheiten zu verkünden. Die Schöpfungen der mittelalterlichen Malerei aber suchten den Beschauer vergessen zu machen, wie die Welt der Erscheinungen sich räumlich auf der Netzhaut unsres Auges widerspiegelt, um in raumloser Einflächigkeit, vom tiefen Blau des Wandgrundes oder vom sonnigen Gold des Tafel- und Buchbildgrundes getragen, nur seelisch zur Seele des Beschauers zu sprechen.

Es war eine entwicklungsgeschichtliche Notwendigkeit, daß die Menschheit sich nach dieser Erhebung über sich selbst auf den Mutterschoß der Erde besann, dem sie entsprossen. Plötzlich aber kam ihr diese Besinnung keineswegs. Sie hatte sich langsam-stetig aus dem letzten gotischen Jahrhundert des Mittelalters heraus entwickelt; und offensichtlich war die Wandlung um 1400 überall im Begriff, sich zu vollziehen. Hinter der Jahrhundertwende liegt das kunstgeschichtliche Mittelalter; vor ihr liegt die kunstgeschichtliche Neuzeit, deren erste große Kunstblüte nach der Knospenzeit des 15. Jahrhunderts die in diesem Buche behandelte erste Hälfte des 16. Jahrhunderts umfaßt.

Wenn der ganze Zeitraum von 1400 bis 1550 nach neuerem Sprachgebrauch als Zeitalter der „Renaissance“, also der „Wiedergeburt“ zusammengefaßt wird, so denkt man dabei ebensowohl an die Rückkehr der Kunst zur Natur wie an ihre Rückkehr zur griechisch-römischen Antike, deren Naturanschauung in ihrer besten Zeit jedenfalls unbefangener und unmittelbarer gewesen war als die des Mittelalters.

Es scheint, daß der Ausdruck „Rinascita“ in bezug auf das Wiederaufleben der Künste zuerst von Vasari, dem italienischen Künstler und Schriftsteller des 16. Jahrhunderts, wenn auch von ihm schon in bezug auf die hundert Jahre frühere Erneuerung der Kunst unter Cimabue, gebraucht worden ist. In seiner französischen Fassung als „Renaissance“ ist der Ausdruck dann in die Kunstsprache aller Völker übergegangen. In Deutschland pflegt oder pflegte man die ganze Kunst des 15. Jahrhunderts als Frührenaissance, die Kunst der ersten 50 Jahre des 16. Jahrhunderts als Hochrenaissance zu bezeichnen, an die man dann, das ganze 17. Jahrhundert mitumfassend, die Zeit des Barockstils anschloß. Für die außeritalienische Kunst des 15., ja, der ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts, deren innerstes Wesen gotisch blieb, ist es übrigens schwer, einen annehmbaren Begriff mit dem Worte „Renaissance“ zu verbinden, und selbst in Italien entfalteten sich wenigstens die darstellenden Künste, trotz gelegentlicher Anknüpfung an die Antike, im 15. Jahrhundert zunächst noch bodenwüchsig aus ihrer eigenen mittelalterlichen Vergangenheit. Für unsre Zwecke kommt der Ausdruck Renaissance daher zunächst nur für die in Italien wirklich wiedergeborenen, wenn auch anfangs oft eigenmächtig behandelten Formen der hellenistisch-römischen Bau- und Zierkunst in Betracht.

Wenn jüngere Forscher, den Franzosen folgend, die Ausdrücke Früh- und Hochrenaissance durch die Begriffe der „primitiven“ und der „klassischen Kunst“ zu ersetzen suchen, so ziehen sie die Grenzen des „Primitiven“ in der Kunst unsrer Meinung nach zu weit, den des „Klassischen“ zu eng. Unser neuerer Sprachgebrauch ist sich über den Begriff des Klassischen in der Kunst ziemlich einig. Haben wir ihn früher als ewiggültig oder allgemeingültig gedeutet, so erscheint es, je fraglicher es wird, ob es einen ewig und überall als vorbildlich anerkannten Geschmack gibt, desto vorsichtiger, unter klassischer Kunst zunächst nur eine

Kunst zu verstehen, welche die künstlerische Absicht, das „Kunstwollen“, wie man heute zu sagen pflegt, eines Volkes und einer Zeit möglichst restlos zum Ausdruck bringt. Es wird sich zeigen, daß gerade die Kunstschöpfungen dieser Art in den weitesten Kreisen am längsten weiterwirken. Es gibt also eine klassische Kunst der Gotik wie der Antike, der Frührenaissance- wie der Barockzeit. Aber es läßt sich nicht leugnen, daß gerade die klassische Kunst der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die Kunst der Zeit der italienischen Hochrenaissance, auch wo sie sich im Norden noch gotisch oder frührenaissancemäßig gibt, von Anfang an am rascheſten die Herzen der Menschheit eroberte und noch heute in den weitesten Kreisen als klassisch empfunden wird.

Während des 15. Jahrhunderts hatte Italien sich auf dem Gebiete der Baukunst am entschiedensten von dem übrigen Europa getrennt. Außerhalb der Apenninenhalbinsel hatte während dieses ganzen Jahrhunderts noch der gotische Baustil geherrscht, wenn seine konstruktive Folgerichtigkeit auch allmählich in dem Streben nach zweckmäßigerer Raumbildung und freischöpferischem Auf- und Ausbau unterging. In Italien dagegen hatte die Baukunst, die hier schon im 13. Jahrhundert ohne Vorliebe für die gotische Konstruktion auf die Raumentwicklung hingearbeitet hatte, von einigen Nachzüglern abgesehen, jetzt entschieden auf die Formensprache der alten Griechen und Römer zurückgegriffen.

Den Meistern der Malerei und der Bildhauerei aber fiel diesseits wie jenseits der Alpen zu Anfang des 15. Jahrhunderts die Binde von den Augen, die sie verhindert hatte, die Welt der Erscheinungen offenen Blicks in sich aufzunehmen und wiederzugeben. Ehe es ihnen noch recht zum Bewußtsein gekommen war, worum es sich handelte, hatten sie nicht nur die wirklichen Züge der Menschen mit ihren Unebenheiten und Zufälligkeiten, ihren äußerlichen Schärfen und ihren seelischen Tiefen, sondern auch das wirkliche Aussehen der Landschaften mit ihren Bergen und Flüssen, ihren Burgen und Städten, ihren Bäumen und Blumen entdeckt und darzustellen gelernt. Was dabei der Bildhauerei, in der Italien die Führung übernahm, noch an Kenntnis der Anatomie fehlte, ersetzte sie durch um so schärfere Beobachtung, der jetzt schon das Modellstehen zu Hilfe kam. Die Malerei aber trat mit der wissenschaftlichen Ausbildung der Perspektive und der allgemeineren Anwendung einer

verbesserten Ölmalerei bereits in den Vollbesitz ihrer technischen Hilfsmittel. Es ist bezeichnend, daß die verbesserte Ölmalerei vom Norden, der ein größeres Gefühl für die malerische Beziehung der Einzeldinge zueinander besaß, die Ausbildung der Perspektive aber vom Süden ausging, der ein besseres Verständnis für die Körperbildung und die Raumgestaltung hatte.

Diesseits wie jenseits der Alpen stand die kirchliche Kunst immer noch an der Spitze der Bewegung; die allmähliche Verweltlichung, die sich nicht in Abrede stellen läßt, vollzog sich in Italien vor allem durch die immer unbefangenere Heranziehung der Phantasiegebilde der antiken Mythologie und Dichtkunst, wogegen der Norden sich mehr den Vorgängen aus dem Volks- und Alltagsleben zuwandte. Diesseits wie jenseits der Alpen brachte es die Landschaftsmalerei, eine so große Rolle sie in den Hintergründen spielte, im 15. Jahrhundert noch nicht zur völligen künstlerischen Verselbständigung. Aber hier wie dort erzeugte das Selbstbewußtsein der Beherrscher der Länder wie der Bürger der Städte, verbunden mit jenem Wirklichkeitssinn des Zeitalters, jetzt eine Bildniskunst, wie die früheren Jahrhunderte sie ihrer selbst willen erst in bescheidenen Anfängen gekannt hatten. Das 15. Jahrhundert ist das erste große Blütenalter der Bildniskunst der christlichen Völker, ja, man kann sagen, daß die Bildniskunst, die ihrem Wesen nach auf den leiblichen und geistigen Zügen der Einzelmenschen fußt, die Leitmotive für die ganze darstellende Kunst dieses Zeitalters schafft und in sich schließt. Gerade die Bildniskunst des 15. Jahrhunderts bezeugt dessen Naturnähe.

Daß mit der Naturnähe des 15. Jahrhunderts aber nicht das letzte Wort der Kunst gesprochen sein könne, ja, daß die Überwindung der Wirklichkeit durch eine höhere, reinere Wahrheit zu den eigentlichsten Aufgaben der Kunst gehöre, brachte erst die Kunst der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts der erhebungsbedürftigen Menschheit allmählich wieder zum Bewußtsein.

Zunächst in Italien machte die Kunst des 16. Jahrhunderts vollen Ernst nicht nur mit der Wiederanknüpfung an das hellenistische Altertum, nicht nur mit der Rückkehr zu einer künstlerischen Anschauungsweise, die im Menschen das Maß aller Dinge sieht, sondern auch mit der

Wiedereroberung einer reinen ausgeglichenen Schönheit, wie sie mehr empfundenen als errechneten, aber mathematisch, also naturgesetzlich bedingten Linien- und Farbenrhythmen entspringt.

Im Norden ging die neuzeitliche Entwicklung der Kunst des 16. Jahrhunderts immer noch andere Wege. Der Zug zur Vergrößerung und zur Vereinheitlichung der Formensprache machte sich hier, zunächst unabhängig von Italien, in engerem Anschluß an die Wirklichkeit geltend. In der Bau- und Zierkunst erzeugte dann die Verquickung der eingeführten italienischen Renaissance mit dem heimischen spätgotischen Grundgefühl jenen Mischstil der deutschen, französischen und niederländischen Renaissance, der beinahe einen Stil für sich bildet. Mag man diesen Mischstil loben oder tadeln; geworden und gewachsen ist auch er. Die Kunstgeschichte muß mit ihm rechnen; und schließlich zählen wir Bauten wie das Heidelberger Schloß doch auch zu den klassischen Schöpfungen der Geschichte unsrer Kunst. In den darstellenden Künsten des Nordens aber, in denen zu Anfang des 16. Jahrhunderts die Niederlande mit Quinten Metsys und Lukas van Leiden und Oberdeutschland mit Dürer und Holbein an der Spitze der selbständigen Bewegung standen, führte die Bekanntschaft mit der Formensprache Michelangelos und Rafaels die Schilderer geistlicher und weltlicher Geschichten bald zu einer verhängnisvollen Nachahmung der großen Italiener, denen sie die innere Notwendigkeit ihrer Stilwandlung doch nicht nachempfinden konnten. Im Sittenbild und in der Landschaft dagegen traten hier schon im 16. Jahrhundert kühne Pfadfinder auf, welche die große Naturkunst des 17. Jahrhunderts vorbereiteten.

Groß und ruhig wie auf Adlerfittichen schwebte die große Kunst der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts über den buntbewegten Niederungen des Erdentreibens. Auf eine künstlerische Zeitströmung, der es bei allem Streben nach Linienschönheit und nach innerer Empfindung doch zunächst um die Wiedergabe aller Einzeleindrücke der Außenwelt auf das Künstlerauge zu tun war, folgte in der Kunstgeschichte nicht zum ersten- und nicht zum letztenmal eine neue Richtung, die bei aller Fühlung mit der Natur, die sie keineswegs verleugnete, zunächst nach dem Ausdruck seelischer Erlebnisse durch reinere, gemäßigtere Linien-, Formen- und Farbenschönheit rang. Die Stilwandlung vollzog sich allmählich,

und die Meister, die an der Jahrhundertwende ihre Träger waren, waren sich des Gegensatzes ihrer neuen zu der alten Auffassung ihrer Vorgänger sicher nicht in dem Maße bewußt wie die ältere und die jüngere Schulweisheit des 19. und des 20. Jahrhunderts.

Als neuen Zeitstil, der sich, wenn auch in verschiedenen Graden und Abstufungen bei allen Völkern Europas und in allen drei Hauptkünsten bemerkbar macht, hat namentlich Wölfflin in seinen „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen" die Stilbildung des 16. Jahrhunderts von der des 15. und von der des 17. Jahrhunderts zu scheiden und die Unterscheidungsmerkmale auf fünf Darstellungsformeln zurückzuführen gesucht, die, wenn sie auch nur in einzelnen Musterbeispielen volle Gültigkeit haben, doch unsre Einsicht in die Entwicklung der künstlerischen Formensprache gefördert haben. Sicher ist die Kunst des 16. Jahrhunderts, welche die Umrisse aller Einzelteile der Kunstwerke für den Tastsinn der Auges betont, im ganzen noch mehr zeichnerischer als malerischer Art. Sicher erreicht sie die räumliche Tiefenwirkung, die sie erstrebt, in der Regel noch nicht durch schräg bildeinwärts führende Bindung, sondern durch parallele, reliefartige Flächenschichtung. Sicher will sie, so sehr sie aufs Große, Einheitliche gerichtet ist, allen Einzelheiten innerhalb des Ganzen noch eine gewisse Selbständigkeit gewahrt wissen. Vor allem aber ist es ihr immer um die „tektonisch" geschlossene Form, den einheitlichen Aufbau nach allen Regeln des Gleichgewichts und des Ebenmaßes zu tun, und dem entspricht auch inhaltlich ihr Streben, die höchsten irdischen oder himmlischen Wahrheiten überzeugend zum Ausdruck zu bringen. Ihre Meister richten ihre Blicke zu den reinsten Höhen des menschlichen Geistes und zu jenen Himmelshöhen empor, in denen Christen- und Heidengottheiten künstlerisch beinahe gleichberechtigt thronen.

Weniger leicht als die Wirkung läßt die Ursache des neuen Stiles sich erkennen. Vollziehen die Stilwandlungen sich, wie man angenommen, durch eine selbsttätige, organische Entwicklung der Motive als solcher? Beruhen sie auf der Ermüdung des Auges durch das Hergebrachte und seinem Verlangen nach Abwechselung? Oder sind sie nur der folgerichtige Ausdruck der Bewegung im übrigen Geistesleben der Völker? Jedenfalls können wir es nicht als Zufall ansehen, daß der Drang zur Vereinheitlichung der Teile des Kunstwerkes, der Zug zum Großen und

Erhabenen in der Kunst in dieselbe Zeit fällt, in der kühne Entdecker die Ozeane durchquerten, um der Menschheit die Erde als ein Ganzes zu Füßen zu legen, in dieselbe Zeit, in der andere Forscher den Blick zum Sternenhimmel emporwandten, um dem Erdball seine Stellung im Sonnenreiche anzuweisen; und unzweifelhaft haben zu der reineren und größeren Auffassung der Formen des menschlichen Körpers nicht nur die anatomischen Studien der Zeit, an denen Leonardo und Michelangelo sich noch vor dem Erscheinen der „Anatomie" des Vesalius beteiligten, sondern auch die bewußte Wiederausgrabung antiker Standbilder beigetragen, von denen der Welt erst jetzt Werke wie der Apollon und der Torso des Belvedere und wie der Laokoon, der 1506 bei den Thermen des Titus gefunden ward, zugänglich gemacht wurden.

Kaum ein Menschenalter lang aber bewahrte die neue, in Italien geborene Kunst jene ruhige Größe, jenes reine Gleichgewicht, jenen Adel der Verhältnisse, welche die Kunstwerke der goldenen Zeit auszeichnen. Es war, als ob die Einfachheit der Natur sich aus sich selbst heraus steigerte und aufhöbe. Das Große drängte zum Kolossalen, die Ruhe wich bewußtem Drange nach Bewegung, das reine Gleichgewicht wurde durch die Betonung gegensätzlicher Bewegungsrichtungen aufgehoben. Die Entwicklung vollzog sich wie ein Naturgesetz, vollzog sich in der Malerei und Bildhauerei so gut wie in der Baukunst, auf die wir den Ausdruck „Barock" in der Regel beschränken. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts war diese Bewegung überall im Fluß. Aus der Hochrenaissance der ersten Hälfte des Jahrhunderts läßt man sich, wenigstens auf dem Gebiete der Baukunst, an einigen Orten zunächst eine Spätrenaissance, an anderen Stät en sofort die Barockkunst entwickeln, die ihre eigene neue Gesetzmäßigkeit in sich selbst trägt. Wir werden die Entwicklung der Kunst der christlichen Völker hier überall bis zu ihrem Einlenken in das neue Fahrwasser verfolgen; und wir werden sehen, daß gerade einige der größten Hochrenaissance-Meister, die bis tief in die zweite Hälfte des Jahrhunderts hinein wirkten, schon aus sich selbst heraus und in sich selbst den Umschwung vollzogen, der bei ihnen innere Nötigung war, bei ihren Nachfolgern aber von selbst zur „Richtung" wurde.



I. Die Kunst zur Zeit der Hochrenaissance in Italien und Spanien.

1. Die Schöpfer der neuen mittelitalienischen Kunst.

Jene vollkommene künstlerische Wahrheit und Schönheit, die sich vor zwei Jahrtausenden auf dem geweihten Boden Griechenlands in den Schöpfungen des Iktinos und Phidias, des Praxiteles und Apelles offenbart hatte, wurde nach achtzehnhundertjähriger Rück- und Neuentwicklung in der mittelitalienischen Hochrenaissance unter den Händen Bramantes, Leonardos, Michelangelos, Fra Bartolommeos und Rafaels wiedergeboren. Dem Realismus des 15. Jahrhunderts stellten diese Meister, begeistert und begeisternd, ihren neuen Idealismus gegenüber. In klarer, ruhiger Geschlossenheit und in reinen, sorgfältig abgewogenen Verhältnissen prangten ihre Bauten, ihre Bildwerke und ihre Gemälde. Die neue italienische Baukunst entwickelte ihre Formen in immer engerem Anschluß an die altrömische Überlieferung, kehrte ebendeshalb aber nur in Ausnahmefällen von dem dekorativen Stil, der sie schon während des 15. Jahrhunderts beherrscht hatte, zu konstruktiver Wucht und Wahrheit zurück.

Die darstellenden Künstler Italiens sahen die Natur jetzt mit freieren und größeren Augen an als vorher. Die hehren Gestalten des christlichen Himmels, des heidnischen Olymps und der unsterblichen Phantasie, der „seltsamen Tochter Jovis“, wollte die neue Zeit hier in Formen dargestellt sehen, die freie Naturwahrheit mit vorbildlicher Schönheit verbanden. Die himmlischen oder irdischen, geschichtlichen oder ersonnenen Begebenheiten sollten, aller überflüssigen Nebenfiguren und alles unnötigen Beiwerks entkleidet, so einfach und ausdrucksvoll wie möglich dargestellt, zugleich aber dem gegebenen Raume nicht nur in der Breiten- und Höhen-, sondern auch in der Tiefenrichtung nach den Schönheitsgesetzen des Rhythmus und Gleichgewichts eingegliedert werden.

Alle Einzelheiten der weiten Welt der Erscheinungen wollen noch für sich gewürdigt werden, aber die Hauptsache ist schon jetzt das Streben nach einheitlicher Wirkung des Kunstwerkes. Immer aufs Große, immer aufs Ganze, einheitlich in sich Abgeschlossene ist der Sinn der kurzen Blütezeit der italienischen Kunst dieses Zeitalters gerichtet. Daß dieser reine Stil abermals in den sonnigen Gefilden einer der vom Mittelmeer umspülten Halbinseln erblühte, ist natürlich kein Zufall. Waren Italien und Griechenland doch von Haus aus innig verschwistert! Hatte sich auf italienischem Boden doch die größte greifbare Fülle antiker Meisterschöpfungen erhalten! Hatte sich in Italien doch auch bereits aus dem Mittelalter heraus eine großzügige einheimische Kunst entwickelt! Die Gabe, groß und einfach zu erzählen, hatte Giotto hier schon im 13. Jahrhundert entfaltet; und Masaccio, der bahnbrechende Meister, der sich an der Schwelle des 15. Jahrhunderts in Florenz erhob, hatte die Formensprache bereits in solchem Maße vergrößert und vereinfacht, daß die Hauptmeister des neuen Zeitalters ihm über die Köpfe seiner Nachfahren hinweg die Hände reichten.

Große Künstler stellten sich auch jetzt an die Spitze der Bewegung. Gerade die italienische Kunstgeschichte der Blütezeit des 16. Jahrhunderts läßt sich von der Geschichte ihrer führenden Künstler nicht trennen. Gerade in der goldenen Zeit spielen neben den Künstlern aber auch ihre Gönner und Förderer, die Besteller der Kunstwerke, eine entwicklungsgeschichtlich bedeutsame Rolle. Ohne den Kunstsinn Julius' II., des gewaltigen, willensstarken Papstes aus dem Hause della Rovere (1503—13), wäre es Bramante, Michelangelo und Rafael kaum vergönnt gewesen, ihre Schwingen zu den höchsten Flügen zu entfalten. Aber auch die Mediceerpäpste Leo X. (1513—21) und Klemens VII. (1523—34), die im Mittelpunkte des geistigen Lebens ihrer Zeit standen, lassen sich aus der Entwicklung der Hochrenaissance nicht fortdenken; und ihren Spuren folgten die Mediceer in Florenz, deren Kämpfe um die Herrschaft damit endeten, daß Cosimo I. 1569 durch Papst Pius V. zum Großherzog von Toskana ernannt wurde. Neben der Fürstenkunst aber spielte, wie wir sehen werden, die Klosterkunst immer noch eine Rolle, tat die Rathauskunst der Städte immer noch ihre Schuldigkeit, hielt die Wohnhauskunst, deren Förderer adlige und bürgerliche Mäzene waren, nach wie vor Baumeister, Bildner und Maler in Atem.

Zwei der großen vielseitigen Meister, in denen wir die Schöpfer der Hochrenaissance verehren, Bramante und Rafael, waren Urbinaten, die

drei übrigen, Leonardo da Vinci, Michelangelo und Fra Bartolommeo, waren Florentiner. Aus Mittelitalien stammten sie alle.

Der älteste dieser Großmeister, Donato d'Angelo Bramante (1444—1514), der große Beherrscher der Maße und Verhältnisse, war in Monte Asdrualdo bei Urbino geboren, in Urbino unter den Augen Luciano Lauranas, des klassischen Baumeisters des 15. Jahrhunderts, dessen Herzogspalast alle früheren Gebäude der christlichen Zeit an klassischem Adel der Formensprache übertraf, zum Baumeister, gleichzeitig unter dem Einfluß Fra Carnevales, den wir nur vom Hörensagen kennen, und Piero della Francescas, des berühmten Meisters neuzeitlicher Raum- und Lichtwirkungen, zum Maler herangebildet worden. Das Jahr, in dem Bramante in Mailand auftauchte, steht nicht fest. Im wesentlichen fällt sein Aufenthalt in der Stadt des gotischen Marmordomes jedenfalls mit der Regierung Ludovico Moros (1478—1500) zusammen. Nach Rom ging er 1499. Im Gegensatz zu den lombardischen „Bildhauerarchitekten" ist Bramante, wenngleich er von der Malerei ausgegangen sein soll, der Architekten-Architekt, der die Formen der antiken Baukunst organisch, folgerichtig und mit hohem Gefühl für edle Verhältnisse verwertete.

In Mailand war Bramante im Anschluß an den alten, strengen, aber großzügigen Vincenzo Foppa zunächst als Maler tätig. Die meisten Gemälde, die er in der Lombardei schuf, tragen noch den Charakter des 15. Jahrhunderts. Nur das Argus-Fresko im Burgmuseum zu Mailand nähert sich in der Größe seiner Formensprache dem Geschmack der neuen Zeit. Aber auch die meisten seiner Bauten in Oberitalien tragen noch den Charakter der italienischen Frührenaissance. Mit Sicherheit meint die jüngere italienische Forschung in der Kirche San Bernardino und im Palazzo Passionei zu Urbino, dessen Anschluß an den Stil Lauranas offensichtlich ist, Jugendwerke Bramantes selbst zu erkennen. Seine erste Bautätigkeit in Mailand aber (wohl seit 1476) galt der Kirche Santa Maria presso San Satiro. Hier schuf er das Querhaus, das, wie San Bernardino in Urbino, nach dem Vorbild von Brunellescos Pazzi-Kapelle in Florenz, aus einem „quadratischen Kuppelraum zwischen zwei gleichbreiten niedrigeren Tonnengewölben" besteht; hier schuf er die südliche Schauseite, die in ihren klassisch einfachen Pilastern und Giebelportalen den ganzen Adel reinen Stilgefühls offenbart; hier schuf er die herrliche, achteckige, durch Rundfenster in den acht Kuppelkappen erleuchtete Sakristei, deren rein gegliedertes und überaus vor-

nehm verziertes Innere der erste geschlossene Raum Mailands ist, in dem alle Anklänge an die gotische Herrlichkeit überwunden sind. Hier versah er aber nach 1490 auch die Schlußwand hinter dem Altar der Kirche, die sich wegen Raummangels nicht zum Chorausbau entfalten konnte, mit einem aus einer perspektivischen Reliefdarstellung bestehenden Scheinchor, der bereits barocke Gepflogenheiten vorausnimmt. Die Baumeister standen überhaupt an der Spitze der perspektivischen Bewegung. Seit 1492 gab Bramante dann der noch 1464 mit gotischem Langhaus und gotischer Fassade versehenen Kirche Santa Maria delle Grazie in Mailand ihren kleinen Kreuzgang und den nach drei Seiten abgerundeten Chor, dessen Reiz eben auch in der feinen Abstufung der Marmor- und Ziegelbauteile und in dem schlichten Adel seiner renaissancemäßigen Zierformen liegt. Alle Bauten Bramantes dieser Art sind wie von feinem, warmem Seelenleben erfüllt.

Zu machtvoller Größe aber erhob Bramante sich seit 1497 an der Schauseite der Marienkirche zu Abbiate Grasso, deren einziger Bogen an beiden Seiten von zwei übereinandergestellten Doppelsäulen getragen wird. In Oberitalien folgten auf seine eigenen Schöpfungen im Übergang zum 16. Jahrhundert zahlreiche Bauten im „bramantesken" Stil. Im Kirchenbau bevorzugte diese „Bramanteske" die zentrale vor der basilikalen Gestaltung. Hauptwerke dieser Art, deren Meister bekannt sind, uns hier aber nicht beschäftigen können, sind die „Incoronata" zu Lodi und der ursprüngliche, später verbaute Teil von Santa Maria della Passione in Mailand, deren Kuppel Cristoforo Solari um 1509 wölbte. Daß die Art Bramantes sich aber auch des Palastbaues bemächtigte, der allerdings in verschiedenen Städten zugleich ein örtlich unterschiedenes Gepräge erhielt, versteht sich von selbst. Die florentinische Rustika hatte in Mailand keinen Eingang gefunden. Die Straßenseiten der Wohnhäuser des Mailänder Adels, deren Arkadenhöfe leicht und geräumig sind, pflegten im Erdgeschoß ursprünglich ebenfalls in Bogenhallen aufgelöst, im Obergeschoß aber mit reichumrahmten Rundbogenfenstern ausgestattet zu sein.

Bramantesk ist vor allem der Hof des erzbischöflichen Palastes in Mailand, bramantesk aber auch der prächtige Hausteinbau der Casa Raimondi in Cremona, deren beide Geschosse mit ionischen Doppelpilastern gegliedert sind.

Wenn Bramante, als er 1499 in Rom ankam, hier den großen, noch quattrocentistisch flach gegliederten Kanzleipalast (Cancelleria), der

als Weiterbildung von Albertis Palazzo Ruccellai in Florenz im Übergang zur Hochrenaissance steht, auch bereits fertig vorfand, so dürfen wir ihm doch wohl einen Anteil an der formenklaren Raumschöpfung der in diesen Palast hineingebauten Kirche San Lorenzo in Damaso lassen. Mit neuen Augen aber maß Bramante dann die gewaltigen Ruinen des Kolosseums, den klaren Rundraum des Pantheons, die abgeschlossenen Gebilde des Titus- und des Trajansbogens; und gerade unter seinen Händen wuchs die wiedergewonnene klassische Formensprache nunmehr mit seinem angeborenen Großsinn zu jenen Bauschöpfungen zusammen, die die Hochrenaissance einleiten. Bramantes erhaltener Schöpfungsbau der Hochrenaissance ist der „Tempietto“ (1502), der feine, kleine Rundtempel bei San Pietro in Montorio zu Rom (Taf. I, Abb. 1). In beiden Geschossen durch strenge Muschelnischen und Rechteckrahmen belebt, ist der zylindrische Kern des kräftigen Kuppelbaues im unteren Geschoß von einem Kranz von 16 freistehenden, durch ein Triglyphengebälk verbundenen römisch-dorischen Säulen umgeben. Der feine, strenge Klosterhof bei Santa Maria della Pace (1504) aber betont die neue Richtung durch die Anordnung seiner Pilasterpfeiler, die im Obergeschoß, korinthischer Ordnung, durch flache Architravbalken gedeckt sind; ihrer Anlage und Einwölbung nach folgen ihr das Chorquadrat und die Apsis von Santa Maria del Popolo, die Bramante 1505 erneuerte.

Zu seinen großartigsten Leistungen aber erhob Bramante sich im Dienste Julius' II. Unvollendet blieb der gewaltige, kraftvoll gegliederte Verwaltungspalast von San Biagio (1506), dessen mächtiges Rustika-Erdgeschoß nur zur Ausführung kam. Vollendet wurde von anderer Hand der klassische Marmorbau der Casa Santa im Dom zu Loreto (1510), dessen Relieffelder durch Nischen zwischen rein korinthischen Halbsäulen getrennt werden. Alle anderen Schöpfungen Bramantes aber übertrafen seine Anbauten am Vatikanspalaste und sein Neubau der Peterskirche. In edelsten Verhältnissen umgeben dreistöckige Pfeilerbogenhallen (Loggien) drei Seiten des Damasushofes des Vatikans; großartig wirkt die mächtige, durch jene Schauseite von Abbiate Grasso vorgebildete Halbrundnische am Cortile della Pigna vor dem Belvedere, die mit einem nach vorn geöffneten Säulengange bekrönt ist. Am gewaltigsten aber offenbarte der große Geist Bramantes sich in dem Neubau der Peterskirche, den Julius II. bald nach seinem Regierungsantritt an Stelle des unter seinem Vorgänger geförderten

Umbaues der alten Petersbasilika beschlossen hatte. An Stelle des alten Giuliano da Sangallo übernahm Bramante die Oberleitung des Neubaues, zu dem der Grundstein 1506 gelegt wurde. In den acht Jahren, die der Meister noch lebte, wurden die vier Kuppelpfeiler mit ihren gefurchten, von lebendigen korinthischen Kapitellen gekrönten Pilastern und mit einem Teil der Bogen und Zwickel, die sie tragen, vollendet (Taf. I, Abb. 2), wurde im Südarm so viel nach Bramantes Entwürfen aufgebaut, daß an der Gestaltung und den Verhältnissen des mittleren Hauptbaues nicht mehr gerüttelt werden konnte.

Daß das größte Gotteshaus der Welt ein reiner Zentralbau mit gleichlangen, innen abgerundeten Kreuzarmen und beherrschender Mittelkuppel werden sollte, stand von vornherein fest. Dem zuerst geplanten Grundriß, der die Kreuzarme auswendig noch viereckig abschließt, entspricht die Darstellung des Baues auf einer Schaumünze Julius' II. und einem Stich Androuet-Ducerceaus. Vier stattliche, vierseitige, nach oben stockwerkweise verjüngte Ecktürme hätten der Kuppel das Gleichgewicht gehalten. Am säulenreichen äußeren Hauptbau hätten nur die Hochsäulen unter den vier Mittelgiebeln dem ruhigen Eindruck des Inneren entsprochen. In Bramantes zweitem Grundriß dagegen, der das Innere des Baues in seinem Äußeren klarer zum Ausdruck brachte, traten die Kreuzarme, in mächtigen, inwendig durch doppelte Säulenumgänge betonten Halbkreisen geschlossen, auch außen zwischen den vorspringenden Eckquadraten der Sakristeien an allen vier Seiten als mächtige flache Halbrunde hervor. Jedenfalls genügen die ausgeführten Mittelteile des Inneren der Peterskirche, uns mit hingebender Bewunderung für Bramantes Kraft zu erfüllen, das Große groß und keusch zu empfinden und die von den Alten überlieferte Formensprache ihrem neuen Inhalt entsprechend zu gestalten.

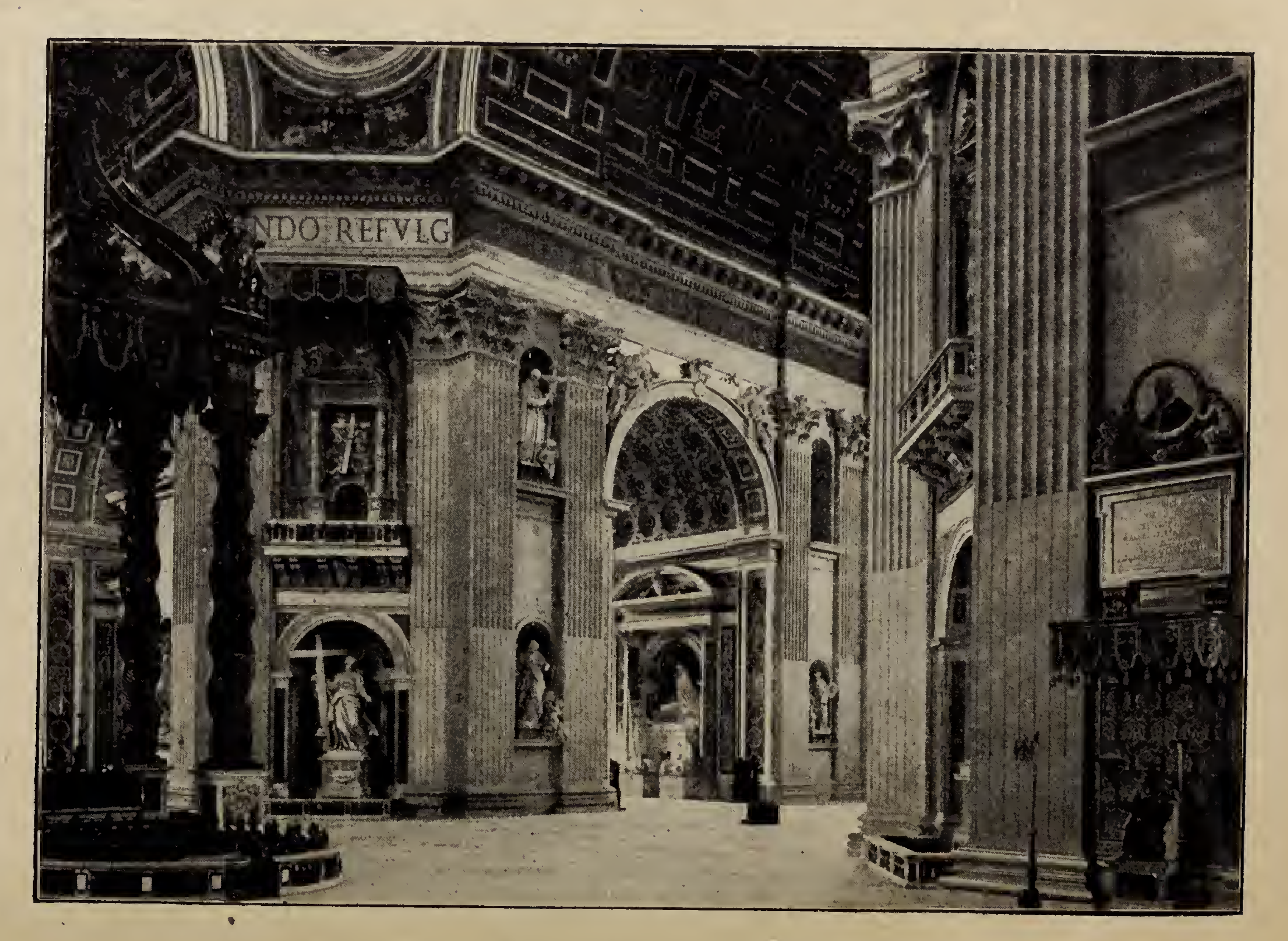
* * *

Vielseitiger und tiefgründiger als Bramante war sein acht Jahre jüngerer florentinischer Zeitgenosse **Leonardo da Vinci** (1452—1519), der schöpferische Feuergeist mit dem durchdringenden Forscherblick, in dem Kennen und Können, Wissen und Wollen, Grübeln und Schaffen zu unauflöslicher Einheit verschmolzen waren. Der Nachwelt tritt er in seinen erhaltenen Werken vor allem als Maler entgegen. Als Maler, Bildhauer und Baumeister wird er in zeitgenössischen Urkunden be-



1. Bramante, Tempietto bei San Pietro in Montorio zu Rom.

Nach Photographie von R. Moscioni, Rom. (Zu S. 23.)



2. **Bramante**, Das Innere der Peterskirche (Mittelteil).

Nach Photographie von Gebrüder Alinari, Florenz. (Zu S. 24.)

zeichnet. Den darstellenden Künsten verhalf er zur klassischen Vollendung des neuen Zeitalters. Als Denker und Forscher eilte er auf allen Gebieten der Naturwissenschaften und der Mechanik seinen Zeitgenossen voraus; und doch scheint es, als hätten alle seine wissenschaftlichen Forschungen, Versuche und Aufzeichnungen für ihn, den Schüler Verrocchios, nur die Bedeutung von Vorbereitungen seiner Bauten, seiner Bildwerke und namentlich seiner Gemälde gehabt. Neben der Anatomie des Menschen und des Pferdes erforschte er die Linien-, Luft- und Farbenperspektive. Aber die Natur vergönnte ihm auch, „in ihre tiefste Brust wie in den Busen eines Freunds zu schauen"; und gerade sein inbrünstiges Verhältnis zur Natur beseelt seine Schöpfungen mit wärmster künstlerischer Empfindung.

Die meist in Spiegelschrift (linkshändig) geschriebenen und mit Federzeichnungen geschmückten mehr als fünftausend erhaltenen Handschriftenblätter Leonardos, deren wichtigste sich im Institut de France, in der Bibliothek zu Windsor und in der Ambrosiana zu Mailand (Codex Atlanticus) befinden, eröffnen uns tiefe Blicke in seine künstlerische Denk- und Schaffensweise. Aus zerstreuten Blättern zusammengestellt, ist das Buch von der Malerei („Trattato della Pittura"), das uns am nächsten angeht, von Dufresne schon 1651 herausgegeben worden. Seine beste Ausgabe nach Maßgabe der Abschrift der vatikanischen Bibliothek rührt von Ludwig her. Einige Sätze aus diesem bahnbrechenden Buche Leonardos müssen hier genügen, es zu kennzeichnen: „Die Malerei ist eine Mischung von Licht und Dunkelheit mit den verschiedenen Arten aller einfachen und zusammengesetzten Farben." — „Groß ist der Irrtum der Maler, die etwas Rundes bei einseitigem Lichte in ihrem Hause abbilden und diese Abbildung dann in einem Gemälde mit allseitigem Lichte, wie es im Freien ist, verwenden." — „Die Künstler, die nur andere Künstler und nicht die Werke der Natur studieren, sind Enkel, nicht aber Söhne der Natur, der Lehrerin aller guten Meister."

Leonardo da Vinci wurde 1452 als natürlicher Sohn des Notars Piero da Vinci in dem florentinischen Bergstädtchen Vinci geboren. Um 1466 kam er ins Haus und in die Werkstatt Andrea Verrocchios, 1472 trat er der Malergilde in Florenz bei. 1483 schickte Lorenzo de' Medici ihn an den Hof Ludovico il Moros nach Mailand, wo er unter Ludovicos Schutz bis zu dessen Sturz im Jahre 1499 wirkte. Von 1499 bis 1506 arbeitete er hauptsächlich in Florenz. Dann rief der französische Marschall von Chaumont ihn nach Mailand zurück. Nach der Vertrei-

bung der Franzosen weilte er 1513—16 vorzugsweise in Rom. Dann berief Franz I. ihn nach Frankreich, wo er in Amboise am 2. Mai 1519 starb. Für seine künstlerische Tätigkeit kommen nacheinander hauptsächlich seine erste florentinische, seine erste mailändische, seine zweite florentinische und seine zweite mailändische Zeit in Betracht.

Leonardos Tätigkeit als Ingenieur und Wasserbaumeister müssen wir hier übergehen. Seine Tätigkeit als künstlerischer Baumeister hat sich hauptsächlich auf flüchtige Entwürfe beschränkt. Ausgeführt worden ist nichts von seinen auf Schriftblättern erhaltenen Entwürfen für Straßen und Kanäle, für Schlösser, Paläste und Villen, für Langkirchen und Zentralkirchen, für ein großartiges Mausoleum und für den Kuppelturm des Mailänder Doms, den er noch mit gotischen Fialen umkleidete. In seinen meisten Entwürfen aber spricht sich volle Renaissanceempfindung im Anschluß an Brunellesco, an Alberti und an Bramante aus, neben dem er in Mailand arbeitete. Überall bevorzugt er Zentralbauten mit hoher Mittelkuppel. Alle fallen durch ihren organischen Zusammenschluß zu plastischen Körpern auf. Die Ansicht Strzygowskis, daß Leonardo der italienischen Renaissance diese Bauformen aus Armenien zugeführt habe, wohin einige Forscher ihn gegen 1482 eine Reise unternehmen lassen, wird eingehender Nachprüfung bedürfen, ehe sie Gemeingut der Wissenschaft werden kann. Brunellescos achteckigen, mit quadratischen Nebenräumen an jeder der acht Seiten ausgestatteten Grundriß von Santa Maria degli Angeli in Florenz z. B. erweiterte er im Sinne der „Raumaddition" Frankls, neue geometrische Möglichkeiten ausnutzend, durch Halbrundnischen an jeder Schlußseite. Aus einigen Schloßentwürfen Leonardos will man, nicht recht überzeugend, schließen, daß er der Schöpfer des berühmten Schlosses Chambord in Frankreich sei. Es wäre sein einziger ausgeführter Bau.

Daß Leonardo auch Bildhauer war und als solcher galt, ist nachdrücklich überliefert und versteht sich bei seinem Verhältnis zu Verrocchio eigentlich auch von selbst. Aber berichtet wird nur von einem bildnerischen Hauptwerk, an dem er gearbeitet; und auch dieses hinterließ er unvollendet. Es hat sich so wenig erhalten wie die kleineren plastischen Arbeiten Leonardos, deren Vasari gedenkt. Sicher ist, daß Leonardo nach seiner Übersiedlung von Florenz nach Mailand für Ludovico il Moro ein kolossales ehernes Reiterdenkmal des Francesco Sforza schaffen sollte. Nach sechzehnjährigen Vorarbeiten und Versuchen kam aber doch nur ein riesiges Pferdemodell zustande; und dieses

wurde nach der Einnahme Mailands durch die Franzosen zerstört. Daß Leonardos Reiterdenkmal im Geiste der Neuzeit über Verrocchios berühmten Colleoni in Venedig mindestens so weit hinausgehen mußte wie dieses über Donatellos Gattamelata in Padua, ist selbstverständlich. Die Entwürfe in Federzeichnungen und einer Silberstiftzeichnung zu Windsor, die das Roß mit dem Reiter, kühn auf die Hinterbeine gestützt, über den zusammensinkenden Feind dahinsprengen lassen, zeigen einen solchen Fortschritt. Doch war die Zeit für diese Auffassung noch nicht reif. Leonardo wurde 1489 veranlaßt, einen anderen, zahmeren Entwurf mit schreitendem Rosse vorzulegen. Sein schreitendes Roß war jedoch nicht mehr, wie die Rosse Donatellos und Verrocchios, als Paßgänger, sondern in seinem natürlichen „diagonalen" Schritt dargestellt. Übrigens sind die flottesten der erhaltenen Zeichnungen eines mit erhobenen Vorderbeinen dahersprengenden Rosses vielleicht erst für ein zweites, niemals ausgeführtes Reiterdenkmal Leonardos, das des Feldherrn Gian Francesco Trivulzio, bestimmt gewesen.

Hauptsächlich war und blieb Leonardo Maler und fühlte sich auch als solcher. Am engsten mit seiner Tätigkeit als Maler aber war seine Tätigkeit als Zeichner verknüpft. Seine malerischen Kohle- und Rotstiftzeichnungen, seine geist- und lebensvollen Federzeichnungen, seine zarten Blei- und Silberstiftzeichnungen, deren kritische Sichtung durch Berenson namentlich von Seidlitz weitergeführt worden, lassen uns die tiefsten Einblicke in die Werkstatt seines Geistes tun. Am reichsten an Blättern dieser Art ist die Sammlung zu Windsor; aber auch in den Uffizien, im Louvre, im British Museum und in der Akademie zu Venedig kann man sich in diese Blätter vertiefen, die teils Entwürfe für seine großen künstlerischen Schöpfungen, teils kleine Kunstwerke für sich sind. Sie spiegeln das feinste Empfinden des Meisters wider.

Leonardos fein durchgeführte landschaftliche Federzeichnung eines von felsigen Höhen umkränzten Tales von 1473 in den Uffizien ist sein ältestes erhaltenes Werk. Malerischer und poesievoller aber ist die erheblich jüngere Federzeichnung in Windsor, welche die wolkenbruchartige Entladung einer Wetterwolke über einem bebauten Tale schildert. Schlicht und wahr beobachtet ist die 1479 entstandene Zeichnung der Sammlung Bonnat in Paris, die den an einem Fensterpfosten des Bargello in Florenz gehenkten Verräter Bandini verewigt. Volleres künstlerisches Leben aber atmet auf einem Blatt in Windsor die später gezeichnete emporstrebende junge Frauengestalt, in der man Dantes

Beatrice erkennen möchte, atmen auf einer Federzeichnung in Venedig die köstlichen, leicht geschürzten und bewegten Tänzerinnen, die uns den Meister von einer neuen Seite zeigen. Dort noch die herbe Geschlossenheit des Quattrocento, hier die freiere Anschauung und Gestaltung der jüngeren Zeit. Als eine Besonderheit des Meisters, welche die bizarre Seite seines Wesens widerspiegelt, schließen sich seinen zahlreichen Pflanzen-, Tier- und Menschenkopfstudien in allmählichen Übergängen von absonderlicher Wirklichkeit zu Spielen der Einbildungskraft jene Karikaturzeichnungen an, deren maßvoll gefälligste das Blatt mit dem lippenlosen, eichenlaubbekränzten Kahlkopf zwischen vier anderen Köpfen in Windsor ist. Fast als Idealkopf von hoher Schönheit aber wirkt das berühmte in Rötel gezeichnete Greisenselbstbildnis des Meisters in der Turiner Bibliothek. Das edle, bereits mehr als hochgestirnte, von leichten Runzeln durchfurchte, von langem lockigem Haupt- und Barthaar umrahmte Schöpferhaupt ist ganz von dem Ausdruck eines an herben Erfahrungen reichen Lebens erfüllt.

Am besten lassen alle Entwicklungsstufen der Kunst Leonardos sich immer noch in seinen erhaltenen Gemälden verfolgen. Hoch erhob er in seinem „Trattato della Pittura" die Malerei über alle anderen Künste; und mächtig wie seine Worte wirkten auch seine Werke auf die Neugestaltung der Malerei ein. An die Stelle der Reihungen des 15. Jahrhunderts trat eine zugleich freiere und strengere Gruppenbildung, die den pyramidalen Aufbau bevorzugte. Die Verwandlung des Flächenbildes in einen greifbaren, wenn auch noch in flächigen Parallelschichten bildeinwärts strebenden Tiefenausschnitt aus der Welt der Erscheinungen sprach sich nicht nur in der volleren Rundung und richtigeren Verkürzung der Gestalten, nicht nur in der freieren Beherrschung der Gesetze der Linienperspektive, sondern auch in der wissenschaftlich ergründeten Luft- und Lichtperspektive der Fernen aus. Eine erhöhte malerische Wirkung aber erzeugte die neuartige, weiche, vom Helldunkel der feinen Übergänge zwischen Licht und Schatten getragene Modellierung. Das „Sfumato", das „rauchartige" duftige Verschmelzen der Formen- und Farbenumrisse, wurde grundsätzlich gefordert und bereits in hohem Maße erreicht. „Zuletzt", sagt Leonardo, „achte darauf, daß die Schatten und Lichter ohne Striche und Ränder ineinander übergehen wie ein Rauch" (a uso di fumo). Jedenfalls bereitete Leonardo gerade in dieser Hinsicht den malerischen Stil der jüngeren Zeit vor.

Daß die Zahl der vollendeten Gemälde Leonardos gering ist, haben

schon Forscher des 16. Jahrhunderts berichtet. Wir dürfen uns daher nicht wundern, daß sie heute noch geringer ist. Den Grundstein unsrer Kenntnis seiner Gemälde bildet, woran wir festhalten, nach wie vor der vordere Engel in Verrocchios wunderbarer Taufe Christi in der Akademie zu Florenz. Daß Leonardo ihn (um 1478) für seinen Lehrer ausgeführt, wird schon durch Vasari ausdrücklich bezeugt; und der Augenschein zeigt in der Tat, daß in diesem knieenden Engel seinem unmittelbar neben ihm knieenden Gefährten gegenüber eine neue Art zu sehen, zu empfinden und zu malen, zum Durchbruch gekommen ist. Hart und trocken erscheint Verrocchios Engel neben dem Leonardos, der in den reinen Zügen seines blonden Lockenkopfes, in dem weichen Zauber seiner Fleischmodellierung und dem holdseligen Liebreiz seines Ausdrucks schon alle Eigenschaften zeigt, die der junge Meister später noch weiterentwickelte. Der Versuchung, von diesem Engel rückwärts schließend, nach noch anderen Bildern zu suchen, die Leonardo in Verrocchios Werkstatt gemalt, hat die vergleichende Bilderforschung der neueren Zeit nicht widerstanden. Leonardisch durchgeistigt wirkt die Madonna Benois in Petersburg, zu der sich ein Entwurf Leonardos im British Museum befindet; und nicht minder feinfühlig als dieses Petersburger Bild ist das keusch beseelte kleine Breitbild der Verkündigung im Louvre, das dem Engel in der Taufe Christi nahesteht. Nur diese zuletzt genannten beiden Bilder in Petersburg und im Louvre können wir als echte Jugendwerke des Meisters gelten lassen.

Dem Ende der ersten florentinischen Zeit Leonardos aber schreiben wir mit den meisten Leonardo-Kennern die köstliche, unbestritten eigenhändige Untermalung der großartig angelegten „Anbetung der Könige“ in den Uffizien zu. Wahrscheinlich ist es, leider unvollendet geblieben, das Altarblatt, das die Mönche des Klosters Scopeto bei Florenz 1480 bei Leonardo bestellt hatten. Es ist eine Darstellung von neuartigem Rhythmus des Aufbaues und einer Verteilung von Licht und Schatten, die langsam gereifte Überzeugungen betätigt. Eingehende Zeichnungen Leonardos zu dem Bilde befinden sich in den Uffizien und im Louvre. Das sich im Hintergrunde mit seinem Reiter bäumende Roß ist als Vorstudie, nicht als Nachbildung der Entwürfe zu Leonardos Reiterdenkmälern anzusehen. Feierlich sitzt Maria mit dem Kinde in der Mitte der reichen Ruinenlandschaft. In tiefster Demut, sich nach orientalischer Sitte zu Boden werfend, nahen die Herrscher des Morgenlandes sich dem himmlischen Kinde. Ein Taumel des Staunens und der

Freude ergreift die Zuschauer, die ihren Empfindungen mit den lebhaftesten und natürlichsten Gebärden Ausdruck verleihen. Im vollsten Gegensatze noch zu Botticellis Anbetung der Könige in den Uffizien, denkt hier keiner an sich, keiner an den Beschauer. Neu ist die freie Schönheit der auch in der Tiefenrichtung entwickelten Massenverteilung, neu aber eben auch die hierbei mit in Rechnung gezogene geistreiche Licht- und Schattenwirkung. Auf ähnlichem Boden steht die kecke braune Untermalung eines hl. Hieronymus mit dem Löwen in der vatikanischen Galerie, die wahrscheinlich auch schon um 1481 entstanden ist. In tiefster Zerknirschung holt der am Boden vor dem Kreuze hockende, fast nackte Heilige mit dem Stein in der Rechten aus, sich an die Brust zu schlagen. Alles, was der Meister sich zur Kenntnis der Mechanik menschlicher Bewegungsmotive erarbeitet und was er für ihre Verwendung zum Ausdruck seelischer Bewegungen ergründet hatte, tritt hier voll überzeugend in die Erscheinung.

Während seines ersten Mailänder Aufenthalts (1483—99) war Leonardo als Baumeister, Wasserbauverständiger und Bildner viel zu mannigfaltig beschäftigt, als daß er viel zum ruhigen Malen gekommen wäre. Wenn wir weder das köstliche, streng quattrocentistische weibliche Profilbildnis der Ambrosiana, in dem man Ludovicos natürliche Tochter Bianca Sforza zu erkennen meint, noch das vornehme Bildnis des Mädchens mit dem Hermelin im Arm in der Krakauer Sammlung Czartoryski, in dem einige Forscher Leonardos Bild von Ludovicos Geliebter Cecilia Gallerani sehen möchten, noch auch die berühmte, in strenger Wendung auf schwarzen Grund gesetzte „Belle Ferronière“ des Louvre, die man für Ludovicos Geliebte Lucrezia Crivelli hält, als Eigenwerke Leonardos anerkennen, so bleiben allerdings nur zwei Meisterschöpfungen ersten Ranges als erhaltene Gemälde Leonardos aus dieser Zeit übrig. Auch nach unsrer Überzeugung aber fehlt jenen Bildern, wie das „Sfumato“ der Pinselführung Leonardos, so auch jenes „gesteigerte Seelenleben“, das der Meister allen seinen eigenen Schöpfungen einhaucht.

Von den beiden sicher von Leonardo herrührenden Schöpfungen seiner ersten Mailänder Zeit, der Madonna in der Felsengrotte und dem Abendmahl, ist die Madonna, deren Entwurf er vielleicht schon aus Florenz mitgebracht hat, sicher das ältere. Die „Madonna in der Felsengrotte“ ist zweimal vorhanden, einmal im Louvre, einmal in London. Für jedes der beiden Bilder sind namhafte Kenner eingetreten. Auf beiden sitzt die Muttergottes, zu deren Füßen der kleine

Johannes den von ihr in den blumigen Rasen gesetzten, von einem langbekleideten Engel behüteten Jesusknaben anbetend begrüßt, in gewaltiger phantastischer Berg- und Flußtallandschaft unter überhängenden Felsen. Auf dem Louvrebild deutet der Engel, der hinter dem kleinen Jesus sitzt, mit ausgestrecktem Zeigefinger auf den kleinen Johannes. Auf dem Londoner Bilde ist dieses Motiv, das die drei Hände der Madonna, des Engels und des Jesusknaben in etwas unruhige und störende räumliche Beziehung zueinander setzt, fortgelassen, so daß die linke Hand der Madonna sich wie schirmend über dem Haupt ihres Söhnchens erhebt. Dem Louvrebild fehlen die Heiligenscheine, die das Londoner Bild einfügt, und der ungeflügelte Engel dieses Bildes hat in dem Londoner Bilde wieder Flügel erhalten.

Wir geben zu, daß das noch florentinisch empfundene Louvrebild das erste und ein sicher eigenhändiges Exemplar ist, meinen aber doch, daß sich die Urkunden, nach denen Leonardo da Vinci 1483 ein Madonnenbild gemeinsam mit Ambrogio Preda für die Kirche San Francesco in Mailand gemalt hat, auf das Londoner Exemplar beziehen müssen, zu dem die ebenfalls nach London gekommenen Flügelbilder mit je einem stehenden musizierenden Engel gehören. Von den Engelbildern rührt wenigstens eines offensichtlich von Preda her; und Preda mag auch an der Londoner Wiederholung des Hauptbildes mitgearbeitet haben. Aber wir halten mit namhaften Forschern daran fest, daß diese nicht nur mit Leonardos Wissen und Willen, sondern auch unter seiner Aufsicht und unter seiner Mitwirkung ausgeführt worden ist. Vielleicht war das Louvrebild, gerade weil es nach Frankreich verkauft worden, unter Leonardos Leitung durch das zweite Bild ersetzt worden.

Ein wunderbarer Märchenzauber umfließt zunächst das Louvrebild. Die Grotte, in die der Vorgang verlegt ist, die Einzelblumen, die dem Boden entsprießen, und der romantische Fernblick in das von Felsen begrenzte Flußtal sind noch im Sinne des 15. Jahrhunderts empfunden. Ins sechzehnte weist die vollendete Formensprache in den Köpfen und Händen der vier Gestalten, wie in den jugendlichen nackten Körpern der beiden Knaben voraus; und dem Stil des neuen Jahrhunderts gehören auch die Freiheit des pyramidalen Aufbaues und das „Sfumato" der malerischen Behandlung an. Der wunderbar lächelnde Ernst im Ausdruck der Köpfe aber ist Seele von Leonardos Seele. Daß übrigens das spätere, Londoner Bild neuzeitlicher wirkt als das Pariser, wird schon durch die Ausschaltung mancher Einzelheiten, die es sich gestattet,

bedingt; sein seelischer Ausdruck aber ist, wie man bei längerem Hinschaun empfindet, in der Tat kühler als der des Louvrebildes.

Das zweite große Hauptwerk der ersten mailändischen Zeit Leonardos war sein leider nur als Ruine erhaltenes, ursprünglich in Öl oder „Öltempera“ gemaltes großes Wandbild des Abendmahls im Refektorium bei Santa Maria delle Grazie (Taf. II, Abb. 1) zu Mailand. Gewissermaßen als Vorübung in der Wandmalerei malte er in diesem Raum zunächst unter der gleichzeitig entstandenen, noch völlig im Stil des 15. Jahrhunderts gehaltenen Freskodarstellung der Kreuzigung von Giov. Donato Montorfano die lebensgroßen Bildnisse von Ludovico il Moro, seiner Gemahlin Beatrice von Este und ihren Kindern. Leider sind nur dürftige Reste dieser Bildnisse erhalten. Das Abendmahl muß zwischen 1495 und 1498 entstanden sein. Im Bewußtsein der Nachwelt lebt das Meisterwerk, mit dessen künstlerischer Ausdeutung sich große Geister wie Goethe und zahlreiche Kunstforscher beschäftigt haben, hauptsächlich in der Gestalt, in die Raphael Morghens Kupferstich (1800) es gebannt hat.

Der ungeheure Abstand, der diese Schöpfung von den Werken des 15. Jahrhunderts trennt, tritt uns, wie Wölfflin vortrefflich ausgeführt hat, am deutlichsten entgegen, wenn wir es mit Domenico Ghirlandajos 1480 gemaltem Abendmahl in Ognissanti zu Florenz vergleichen. Die einzelnen Gestalten Ghirlandajos sind in diesem noch nicht zu einheitlichen Gruppen, die Gruppen noch nicht zu einer überzeugenden Gesamthandlung verbunden; Johannes ruht noch nach alter Art schlafend an der Brust des Heilands; Judas sitzt, ausgesondert, noch allein an der Vorderseite der Tafel; die Heiligkeit der dargestellten Personen, so hoheitsvoll manche von ihnen auch erscheinen, wird durch die Heiligenscheine über ihren Häuptern bestätigt. Alles das ist auf dem Bilde Leonardos völlig verändert. Die erhabene, schmerzverklärte Gestalt des Erlösers, der eben die Worte gesprochen: „Einer unter euch wird mich verraten“, sitzt, leicht von den ausdrucksvoll bewegten vier Apostelgruppen losgelöst, in der Mitte. Meisterhaft ist die Aufregung geschildert, die seine Worte unter den in freier Symmetrie in gleicher Zahl zu seinen beiden Seiten angeordneten Aposteln hervorrufen. Je zu dreien vereinigt, fahren sie entsetzt zurück, stecken die Köpfe zusammen, deuten auf den Heiland, erheben beteuernd ihre Hände oder wenden sich, Auskunft heischend, einander oder dem Meister zu. Die Apostel, die an der Vorderseite der Tafel gesessen, an der für alle Platz wäre, drängen sich sitzend oder stehend zwischen ihre Genossen an der gegenüberliegenden



1. Leonardo da Vinci, Das Abendmahl. Wandgemälde in Santa Maria delle Grazie zu Mailand. Nach Photographie von D. Anderson, Rom. (Zu S. 34.)



2. Leonardo da Vinci, Die hl. Anna selbdritt. Ölgemälde im Louvre zu Paris.
Nach Photographie. (Zu S. 38.)

Seite; und gerade dadurch ist der enge körperliche und geistige, von großartigem Linienrhythmus getragene Zusammenschluß der Einzelgruppen bedingt. Kunstvoll aber fügen die lebensstarken Gestalten, die sprechenden Charakterköpfe, die bewegten Hände sich dem wohlberechneten Gleichgewicht der Massen. Eine solche Vereinigung packender Naturwahrheit mit höchster künstlerischer Verklärung hatte die christliche Kunst noch nicht gesehen.



Abb. 1. Leonardo da Vinci, Mona Lisa.
Ein Gemälde im Louvre zu Paris. Nach Phot. von Braun & Cie., Dornach und Paris.

Dem Ende der ersten mailändischen Zeit des Meisters (1498) gehörten dann noch seine Wand- und Deckenmalereien im Kastell zu Mailand (dem jetzigen Burg-Museum) an, von denen sich übermalte Reste in der Sala delle Asse erhalten haben. Eichbäume sprießen vom oberen Teil der Wände empor und verschlingen ihre Zweige am Gewölbe untereinander und mit einem Flechtwerk von Stricken. Es ist, als hätte Leonardo, nachdem er im Abendmahl der neuen klassischen Malerei des kommenden Jahrhunderts zur Vollendung verholfen, das Bedürfnis gefühlt, noch einmal die nordisch-gotische Empfindungsweise ausklingen zu lassen, der doch noch ein Stück seines Selbst gehörte.

An der Spitze der Werke der zweiten mittelitalienischen Zeit Leonardos (1500—1508) steht das meisterhafte, mit allen Reizen der neuen Pinselführung ausgestattete Bildnis des Louvre, die Halbfigur der Mona Lisa (Abb. 1), der schönen Gattin des florentinischen Patriziers Francesco Giocondo. Vor weiter, märchenhaft duftiger Felsenlandschaft sitzt sie in kerzengerader Haltung in einem Sessel, auf dessen Lehne ihr linker Arm ruht, während ihre wohlgebildete rechte Hand sich auf die linke legt. Kein Goldschmiedeschmuck erhöht den Reiz des festen, schwel-

lenden Fleisches. Die Augenbrauen sind nach damaliger Sitte künstlich entfernt. Der Blick ihrer braunen Augen ist keusch und verführerisch, gelassen und lebhaft, vornehm und schalkhaft zugleich. Ihre Lippen aber umspielt jenes süße, einzige Lächeln, das Leonardos eigenstes Eigentum ist. Gleichzeitig arbeitete Leonardo an dem Entwurfe für das Gemälde der hl. Anna, das die Servitenbrüder der Annunziata in Florenz 1501 bei ihm bestellt hatten. Der erste Karton, der Maria auf dem rechten Knie ihrer Mutter, den Jesusknaben auf ihrem Schoße aber im Begriffe zeigt, den herangetretenen kleinen Johannes zu segnen, hat sich in der Kunstakademie zu London erhalten. Der zweite, in entschieden neuzeitlichem Sinne umgebildete Karton aber, der bei seiner Ausstellung in Florenz ungeheures Aufsehen erregte, liegt dem später entstandenen Ölgemälde des Louvre (Taf. II, Abb. 2) zugrunde. Hier fehlt der Johannesknabe; die Gruppe der heiligen Frauen aber ist mit dem Jesuskinde, das, von seiner Mutter gehalten, spielend ein Lamm zu besteigen sucht, in kühnem Aufbau zusammengeschlossen. Das halbe Nebeneinander des ersten Entwurfs hatte sich in ein entschiedenes Vor- und Hintereinander mit den keckſten Überschneidungen verwandelt. Der einheitliche Zusammenschluß der Gruppe, die gewissermaßen zugleich die drei Lebensalter verkörpert, ist von unerhörter Wucht und Überzeugungskraft; und die süße Beseelung der Köpfe mit dem lächelnden Ausdruck innerer Glückseligkeit hat niemand Leonardo vollwertig nachgemacht. Daß Schülerhände an der Ausführung dieses Gemäldes geholfen haben, ist zuzugeben; aber der Meister selbst steht ihr unserer Ansicht nach näher, als einige Forscher annehmen.

Von einer anderen Seite offenbarte die neue Großkunst Leonardos sich in dem Karton der Schlacht bei Anghiari (1503—05). Der Rat von Florenz beauftragte Leonardo und Michelangelo, zwei einander gegenübergelegene Wände des Ratssaales mit Gemälden aus der florentinischen Geschichte zu schmücken. Haupt- und Staatsaktionen aber wählte keiner der beiden Meister. Leonardo stellte den Kampf um eine Fahne an einer Brücke bei Anghiari dar, wo die Florentiner 1440 einen Sieg über die Mailänder erfochten hatten. Leider wurde das Gemälde niemals vollendet, und der Karton ist unwiederbringlich verloren. Mit seinen technischen Versuchen hatte Leonardo in der Wandmalerei kein Glück. Ist sein Abendmahl hauptsächlich durch seine Art der Ölmalerei auf dem Wandgrund vorzeitig verdorben, so versagten seine neuen Malmittel bei dem Florentiner Rathausbild von Anfang an in solchen Maße,

daß ihm die Weiterarbeit verleidet wurde. Nur ein paar kleine Federzeichnungen dazu von der Hand des Meisters haben sich in der Akademie zu Venedig und im British Museum erhalten. Die niederländische, angebliche Rubenssche Zeichnung des Louvre aber, die Edelinck gestochen hat, ist eine Kopie der Vierreitergruppe aus diesem Karton; und gerade diese Gruppe beweist, daß die Darstellung Leonardos sich von allen früheren Schlachtenbildern durch die wuchtige Wiedergabe eines zu Knäueln verdichteten Schlachtgetümmels und durch die packende Leidenschaftlichkeit auszeichnete, mit der die Reiter aufeinander einhauen, die Pferde sich ineinander verbeißen. Von den Gemälden der letzten Mailänder Zeit Leonardos, in denen er, Heidnisches Christlichem gleichstellend, vorzugsweise jugendliche, fast weichliche nackte Leibesschönheit mit dem vollen Ausdruck lächelnder Seelenseligkeit ausstattete, hat sich in eigenhändiger Ausführung nur die schwärmerische Halbfigur des jugendlichen Täufers im Louvre erhalten, die, mit der Rechten an ihrer Brust vorüber gen Himmel weisend, im vollen Helldunkelzauber der neuen Ölmalerei schimmert.

Seine letzten Lebensjahre verbrachte der große Magier von Florenz auf Schloß Cloud bei Amboise in Frankreich. Gemalt hat er hier kaum noch. In der Tat ist die Anzahl seiner erhaltenen Werke klein genug; aber jedes von ihnen bedeutet einen weiteren Schritt der Befreiung aus den Schranken des 15. Jahrhunderts. Die innigste Durchdringung von Natur und Geist, von Außenwelt und Innenwelt war die Losung, der er in seinen Schriften und in seinen Schöpfungen in ewiggültiger Art zum Siege verholfen.

Dreizehn Jahre jünger als Leonardo, mit dem er das Mißgeschick teilte, daß manche seiner größten Schöpfungen nicht zur Vollendung gelangten, überlebte Michelangelo Buonarroti (1475—1564) diesen um 45 Jahre, ragte also in die nächste Entwicklungsphase hinein, mit deren Werden und Wachsen er aufs innigste verknüpft war. Umfaßte Leonardos Kunst die ganze Welt der Erscheinungen mit ihrem Erdenhimmel, ihrer Landschaft und allen Einzelheiten ihrer Tier- und Pflanzenwelt, so gab es für Michelangelos Kunst eigentlich nichts als den Menschen in der Gestalt, wie er aus der Hand des Schöpfers hervorgegangen war. Nur durch Menschengestalten und ihre Bewegungen gab er dem weltenumspannenden Gedanken- und Empfindungs-Ringen seines Geistes Ausdruck; womöglich nur der Menschen bediente er sich

statt der Bäume des Hintergrundes, statt der Schmuckformen seiner Verzierungs- und statt des Beiwerks seiner Erzählungskunst; und während Leonardos Schöpfungen die Welt mit seelenvollem Lächeln beglückte, war Michelangelos Kunst von einem leidenschaftlichen Ernst erfüllt, der manchen Kennern des Meisters als „Bitterkeit“ erschien. Mit dem ganzen Kennen und Können seiner Zeit ausgestattet, steht auch Michelangelo innerhalb jenes „klassischen“ Zeitstils, dessen Eigenschaften wir zu erkennen versucht haben; aber schon durch die Rolle, welche die Bewegung in seiner künstlerischen Anschauung spielt, greift sein Stil über die Ruhe der „klassischen Kunst“ hinaus; und sein künstlerischer Eigenwille war so stark, daß auch der Zeitstil sich ihm unterwerfen mußte. Niemals vor ihm oder nach ihm hat ein einzelner Künstler solche überwältigende und nachhaltige Wirkung auf Mitwelt und Nachwelt ausgeübt wie er; und wenn sein Beispiel dem nachgeborenen Geschlecht, dem seine Formensprache nicht, wie ihm selbst, eine innere Notwendigkeit war, auch verhängnisvoll wurde, so tritt seine eigene Größe dadurch nur um so siegreicher in den Vordergrund. Schon seine dichterischen Schöpfungen, die in den Formen Petrarcas prangen, gestatten uns tiefe Einblicke in das Ringen seiner leidenschaftlichen, liebebedürftigen, einsamen Seele mit sich selbst, mit seinem Gott und mit seiner Kunst.

Als Baumeister wurde Michelangelo der Vater aller großzügigen Eigenwilligkeiten des Barockstils. Als Maler war er so ausschließlich Menschendarsteller wie kein zweiter Renaissance-Meister; und gerade *seine* Gemälde sind noch nicht malerisch, sondern mehr zeichnerisch und bildnerisch empfunden. Als Bildhauer aber entfaltete er seine ganze Kraft und seine vollste Eigenart. Die Menschen wurden unter seinen Händen unversehens zu Übermenschen und Halbgöttern. Die ungewöhnlichen Stellungen und Bewegungen der Gliedmaßen der Menschen Michelangelos gehen bis an die äußerste Grenze des anatomisch und mechanisch Möglichen, niemals aber über diese hinaus. Die mächtigen Körperformen und die gewaltigen, äußerlich durch kühne Richtungsgegensätze, innerlich durch Zustände halber oder ganzer Weltentrückung bedingten Bewegungsmotive, mit denen er sie ausstattete, entsprossen aber auch seinem innersten Empfindungsleben. Immer nur um sein eigenstes Eigenleben, nicht um das der Menschen, die er darstellt, ist es ihm zu tun; und sein eigenstes Empfinden ist immer dem Großen, dem Gewaltigen, dem Erhabenen zugewandt.

Michelangelo wurde florentinischen Eltern 1475 in dem toskanischen

Städtchen Caprese geboren. Zum Künstler entwickelt hatte er sich zu Florenz unter den Augen Lorenzo Magnificos, des großen Mediceers, der 1492 starb; und wenn er auch 1494 und 1507 vorübergehend in Bologna, 1496 bis 1500 und 1505 bis 1516 in Rom wirkte, wo Julius II. und Leo X. ihn zum Teil wider seinen Willen in ihre Dienste zwangen, so blieb Florenz doch die eigentliche Heimstätte seiner Tätigkeit, bis er 1534 für immer nach Rom übersiedelte, wo er 1564 starb.

Als angehender Maler kam Michelangelo in seinem dreizehnten Lebensjahr zu Domenico Ghirlandajo in die Lehre, als angehender Bildhauer ein Jahr später zu jenem Bertoldo, der ein Schüler der Spätzeit Donatellos gewesen war, jetzt aber die mediceische Antikensammlung bei San Marco beaufsichtigte. Weitergebildet wurde der junge Buonarroti zum Maler vor den Wandgemälden Masaccios in der Brancacci-Kapelle, zum Bildhauer an jenen Antiken des Mediceergartens. Als Bildhauer, und nur als Bildhauer, wollte er seit dieser Zeit angesehen sein. Aber das Schicksal führte ihn doch immer wieder zur Malerei zurück. Seine gewaltigsten bildnerischen Unternehmungen blieben Stückwerk. In der Malerei, die er mit dem Geiste der Bildhauerei erfüllte, hinterließ er die größten zusammenhängenden Schöpfungen. Zum Baumeister aber entwickelte Michelangelo sich, wenn auch in entferntem Anschluß an Bramante und Giuliano da Sangallo, im wesentlichen selbständig durch die Erfordernisse der Aufgaben, die ihm entgegentraten.

Gleich seine frühesten Bildwerke zeigen die Klaue des Löwen. Das flache Marmorrelief der „Madonna an der Treppe“ im Buonarroti-Hause zu Florenz erinnert noch an die späte Donatello-Schule. Aber mächtig streben die großen Formen der Hauptgruppe und der auf den Treppenstufen spielenden Knaben über die Schule hinaus. Das höher herausgearbeitete Marmorrelief des Zentaurenkampfes derselben Sammlung dagegen, dessen Fläche von dem Kampfgewühl der kräftig-schlanken, mit vollstem Verständnis durchgebildeten und bewegten Menschen- und Zentaurenleiber gefüllt ist, verrät neben dem unmittelbaren Einfluß antiker Sarkophagreliefs auch den Anschluß an das Relief der Reiterschlacht seines Lehrers Bertoldo.

Im Jahre 1494 weilte Michelangelo in Bologna, wo er am Schrein des hl. Dominicus in San Domenico, als Gegenstück zu Niccolò dell Arcas unschuldig anmutigem Leuchterengel zur Rechten des Beschauers, den schon von Michelangelos Eigenwesen erfüllten Kandelaberengel links vom Beschauer, aber auch die kleinen Standbilder des Bischofs

Petronius und des halbnackten Ritters Proculus ausführte, der noch deutlicher als jener die eigene Formensprache des jungen Meisters verrät. Nach Florenz zurückgekehrt, führte Michelangelo einen jugendlichen Johannes und einen damals als antik verkauften schlafenden Amor in Marmor aus. Beide sind in erhaltenen Bildwerken in Berlin und in Turin nicht mit Sicherheit wiederzuerkennen. Vollbeglaubigt dagegen steht Michelangelos nackter Marmor-Bacchus im Nationalmuseum zu Florenz da, das erste Werk, das er 1496 in Rom ausführte. Antikes und Individuell-Modernes sind in dieser schwanken Gestalt mit der lebenswärmsten Durchbildung des Nackten untrennbar verbunden.

Alles aber, was Michelangelo in Florenz der Donatello-Schule, in Bologna den Werken Quercias, in Florenz und Rom der Antike verdankte, faßte er dann in Rom (1497—1500) mit seiner eigenen Naturanschauung und Herzensempfindung zu der innerlich großen Marmorgruppe der Schmerzensmutter mit dem toten Heiland auf dem Schoße zusammen, welche die Peterskirche in Rom schmückt. Noch leicht von der Herbheit des 15. Jahrhunderts umfangen, läßt uns diese ernste Schöpfung doch bereits Michelangelos Eigenwillen ahnen. So lebenswahr und überirdisch zugleich war der Leichnam des Dreißigjährigen auf dem Schoße seiner Mutter noch niemals dargestellt, so künstlerisch der Gegensatz des nackten Körpers zu dem faltenreichen Gewande noch niemals gestaltet worden. Abermals nach seiner Vaterstadt zurückgekehrt, bekam er den Auftrag von der Stadt Florenz, aus einem kolossalen Marmorblock, den ein Vorgänger im Stich gelassen, das Standbild eines jugendlichen David zu meißeln (Abb. 2). Von 1504 bis 1873 bewachte der nackte Riesenjüngling mit der Schleuder in der gesenkten Rechten, dem Stein, mit dem er zielt, in der erhobenen Linken den Eingang des Palazzo Vecchio. Jetzt steht er eingekerkert in einem Raume der Akademie. Mit dem erstaunlichsten Wirklichkeitssinn ist die ganze Gestalt des halbwüchsigen Recken gegliedert, sind alle ihre Einzelteile, wie Hände und Füße, lebendig durchgearbeitet, ist der prächtige Kopf durch zornigen Ausdruck belebt. Wohl erklären die verhaltenen Bewegungsmotive sich zum Teil aus dem Zwange des gegebenen Blocks; aber geradezu bewunderungswürdig hat Michelangelo es verstanden, kernige, mächtige, lebenswahre und eigenartige Formen aus diesem verhauenen Marmor hervorzuholen. Die zugleich herb natürliche und fest geschlossene Schönheit dieser Schöpfung, die Michelangelos Zeitgenossen begeistert mitempfanden, wird auch dem Tadel neuzeitlicher Schulweisheit standhalten.

Nach diesen großartig herben Werken, mit denen Michelangelo von den Nachwirkungen des Stils des 15. Jahrhunderts Abschied nahm, bezeichnen die schöne Marmorgruppe der Madonna mit dem bewegt, aber noch ruhig bewegt zwischen ihren Knieen stehenden nackten Knaben in der Frauenkirche zu Brügge und das köstliche Rundrelief der Madonna mit den beiden innig-ernsten Knaben im Bargello den vollschön ausgeglichenen Cinquecentostil im Schaffen Michelangelos.



Abb. 2. Michelangelo, David.
Marmorstandbild in der Akademie zu Florenz.
Nach Spemanns „Museum".

Dann aber trat die erste große malerische Aufgabe an ihn heran. Seine Vaterstadt übertrug ihm 1504 die Ausführung eines Schlachtenbildes aus der florentinischen Geschichte an der Wand des Ratssaales, die dem angefangenen Bilde Leonardos (S. 38) gegenüberlag. Michelangelo wählte den Überfall badender Soldaten in der Schlacht bei Cascina. Ein Schlachtengewühl zu veranschaulichen, lag ihm nicht. Offenbar war es ihm nur darum zu tun, nackte und halbbekleidete männliche Körper in der edelsten Durchbildung jeder Einzelgestalt und jeder Gruppe, aber auch in den verschiedenartigsten, unmittelbarsten und leidenschaftlichsten Bewegungen darzustellen. Eine einzige Empfindung, die des Schreckens über die nahende Gefahr, ein einziger Wille, der Wille, sich zu retten, beseelt alle diese kraftvollen Gestalten, die dem Wasser entsteigen und in ihre Kleider schlüpfen. Michelangelos Arbeit

an dem Karton wurde schon 1505 durch seine Berufung nach Rom unterbrochen; aber auch als Bruchstück wurde er zur Schule der Welt. Die beste Vorstellung von einigen Gruppen des spurlos vernichteten Werkes geben uns die Kupferstiche Mark Antons und Agostino Venezianos.

Dann folgten das formenreine und bewegte Madonnenrelief in der Kunstakademie zu London und das berühmte Rundgemälde der Uffizien, vielleicht das einzige vollendete eigenhändige Tafelgemälde Michelangelos, das die reckenhafte, am Boden knieende Madonna bei gegensätzlicher Verteilung der mächtigen Gliedmaßen im Begriff zeigt, ihren Knaben über ihre rechte Schulter her von Joseph wieder zu übernehmen. Diese beiden Schöpfungen haben den Karton der badenden Soldaten schon zur Voraussetzung; und dasselbe gilt von dem unvollendeten Temperabild der Madonna mit den beiden Knaben und den vier hinter ihr stehenden Engeln in London, dessen Echtheit irrtümlich angefochten worden. Auf dem Rundbilde der Uffizien stehen, wie auf Signorellis, seines Vorgängers, Bildnis in Berlin, die nackten, miteinander scherzenden Jünglinge wirklich statt der Bäume in der Landschaft des Hintergrundes. Hier schließt sich dann die unvollendete, in kühner, eigenwilliger Wendung dargestellte Marmorgestalt des Apostels Matthäus in der Akademie von Florenz an. Der Sieg der Linie über die schwere Masse versinnlicht hier den Sieg des Geistes über den Leib; und schon hier beginnt jener Bewegungsstil Michelangelos, der die ganze Welt mit fortriß.

Der Meister stand in der Blüte seiner Entwicklung, als Julius II. ihn nach Rom rief und ihm die Ausführung seines Grabmals übertrug, das niemals völlig vollendet wurde. Schon 1506 aber entbot der Papst ihn, nachdem er den Plan seines Denkmals fallen gelassen, nach Bologna und befahl ihm, statt seines toten Liegebildes in Marmor sein lebendiges Sitzbild in Bronzeguß für das Portal der dortigen Petroniuskirche auszuführen. Vollendet wurde dieses Werk nach zweijähriger Arbeit; 1508 wurde es mit großer Feierlichkeit enthüllt; aber es teilte das Schicksal aller Bronzearbeiten Michelangelos, vorzeitig unterzugehen.

In Rom übertrug Julius dem Schöpfer der „badenden Soldaten“ 1508 das innerlich gewaltigste Denkmal der Freskomalerei, die Deckengemälde der Sixtinischen Kapelle des Vatikans, die, von machtvoller Einheitlichkeit des Gedankens und der Wirkung zusammengehalten, Buonarrotis Meisterwerk wurden. Die einzige Schöpfung erregte bei der Einweihung der Kapelle am Allerheiligentage 1512 das Staunen Roms. Michelangelo gliederte das flache Gewölbe zunächst durch

eine Feldereinteilung, die sich einer nicht besonders folgerichtig durchgeführten Scheinarchitektur einfügte. Die Grundlage des Aufbaues bilden die mächtigen Steinthrone der Propheten und Sibyllen in den sphärischen Dreiecken der Übergangsrundung zwischen den senkrechten Wänden und dem flachen Deckenspiegel. Von den neun Feldern dieses Gewölbespiegels werden die fünf kleineren von sitzenden, aber mannigfach bewegten nackten Jünglingsgestalten eingefaßt, die Bronzeschilder aufhängen, um sie mit Eichenlaub, dem Sinnbilde der Rovere, zu schmücken. Die vier größeren Felder zwischen ihnen aber nehmen die ganze Breite des Spiegels ein. Die Darstellungen aller neun Felder sind der Schöpfungssage und der Geschichte Noahs entnommen. An den nach den Wänden gesenkten Teilen der Wölbung thronen die gewaltigen Gestalten der Propheten und Sibyllen. Die vier Eckzwickel stellen Judith und Holofernes, David und Goliath, die Erhöhung der Schlange und die Kreuzigung Hamans dar, wahre Meisterwerke zusammengehaltener Erzählweise in gegebenem, enggeschlossenem Rahmen. In den Stichkappen und in den Bogenfeldern über den Fenstern aber sind die Vorfahren Christi in volkstümlichen Familiengruppen veranschaulicht. Der geistige Zusammenhang der Bilder ist klar. Wir sehen das junge Menschengeschlecht in den Fesseln seiner Sünde, unter dem Banne seiner Bestrafung und in der Hoffnung auf seine Erlösung.

Jedes der neun Schöpfungsbilder besitzt, in der Breite betrachtet, seine eigene Perspektive. Ihre Darstellungen aber nehmen von den Noahbildern der (ehemaligen) Eingangsseite an, mit denen Michelangelo begann, bis zu den Schöpfungsakten der Altarseite, mit denen er schloß, an Größe der Gestalten, an Einfachheit und Übersichtlichkeit der Anordnung zu, ja, mit ihnen wachsen auch die schmucken Zierjünglinge neben ihnen, die Propheten und Sibyllen unter ihnen. Augenscheinlich hatte er eingesehen, daß er sich bei den Noahbildern, die sich noch ziemlich eng an die „badenden Soldaten“ anschließen, im Maßstabe der für die Deckenhöhe fast zu kleinen Figuren vergriffen hatte. Im Übergang steht das machtvoll abgewogene Doppelbild des Sündenfalls und der Vertreibung. In der „Erschaffung Evas“ zeigt die hingekauert daliegende Gestalt Adams, die hinter der Eva in breiter Fülle hervorwächst, schon die neuartigen Wendungsmotive, die doch noch überzeugend durch die Lage bedingt sind. Die Erschaffung Adams ist in gewaltigem Zuge so dargestellt, daß der heranschwebende Allmächtige den ersten Menschen, dem er mit befehlender Armbewegung den Zeigefinger entgegenstreckt,

wie durch magnetische Anziehungskraft vom Erdboden emporzieht. Die drei letzten Bilder aber stellen die ersten Schöpfungsakte nur durch erhabene Gebärden des im Weltall schwebenden Schöpfers dar.



Abb. 3. Michelangelo, Die delphische Sibylle.
Ein Deckengemälde der Sixtinischen Kapelle in Rom. Nach Phot. von Gebr. Alinari, Florenz.

Mächtig tritt uns dann die Fülle unterschiedlicher, mit weihevoller Schönheit verbundener Charakteristik in den geistig und körperlich bewegten Propheten und Sibyllen (Abb. 3), als Schmuckformen verselbständigt treten uns die unaussprechlich mannigfaltigen kraftvollen Bewegungsmotive der herrlichen Deckenjünglinge entgegen. Man mag auch ihnen, wie den jugendlichen Atlantenpaaren, eine sinnbildliche

Bedeutung als Verkörperung der baukünstlerischen Kräfte des Stützens, Tragens, Haltens, Bindens und Krönens beilegen; aber es bleibt doch dabei, daß sie zunächst um ihrer selbst willen, um ihrer leiblichen Linienschönheit willen, anstatt der linearen oder pflanzlichen Rahmenverzierungen ihren Platz ausfüllen und dem großen Rhythmus dienen, der die ganze Decke beherrscht. Die Vorfahren des Heilands in den Bogenfeldern über den Fenstern und den Stichkappen über ihnen aber verkörpern in ihrer sittenbildlichen Auffassung die Ruhe im Gegensatz zur Bewegungsfülle, das Menschliche im Gegensatz zu dem Übermenschlichen und Göttlichen an der Decke. Kirchlich gestimmt erscheint nichts an dieser Schöpfung; und doch ist sie ganz von der Hoheit und Heiligkeit jener Gottheit erfüllt, welche die Menschen zu ihrem Bilde schuf.

Als Julius II. gestorben war, machten seine Erben 1513 einen neuen Vertrag mit Michelangelo über die Wiederaufnahme der Arbeiten am Denkmal des Papstes. In großartigen Verhältnissen sollte sich der zweistöckige, reich mit Wandpfeilern und Nischen gegliederte Unterbau für den von vier sinnbildlichen Gestalten bewachten Sarkophag erheben. An den Pfeilern sollten gefesselte Gefangene stehen; in den Nischen sollten die Verkörperungen der eroberten Provinzen sich zu Füßen der Siegesgöttinnen oder der Sieger winden. Unter den großen Sitzbildern des Obergeschosses werden Moses, Paulus und die sinnbildlichen weiblichen Gestalten des beschaulichen und des tätigen Lebens genannt.

Dies Denkmal würde die künstlerische Gestaltungsart der Decke der Sixtinischen Kapelle in ihr eigenstes, plastisches Gebiet übertragen haben. Aber Leo X. zwang den Meister 1516, die Arbeit am Denkmal, das nach Michelangelos eigenem Ausdruck zur „Tragödie“ seines Lebens wurde, zugunsten neuer Unternehmungen zu unterbrechen. Nur drei vollendete und vier unvollendete Marmorbilder und eine halbfertige Gruppe zeugen von der Begeisterung, die der Meister dem Denkmal gewidmet hatte. Zwei der gefesselten Sklaven des Unterbaues, deren sinnbildliche Bedeutung verschieden ausgelegt wird, befinden sich im Louvre. Der eine von ihnen, der herrliche, in seinen Fesseln stehend hinsiechende Jüngling, dessen Gesichtszüge wie die erschlaffenden Formen seines mächtigen nackten Leibes bereits die willenlose Ergebung in sein Schicksal widerspiegeln, gehört zu den packendsten und empfindungsvollsten Schöpfungen des Meisters; doch auch der zweite, der noch hoffnungsvoll gen Himmel blickt, ist eine großartige Schöpfung echt michelangelischen Gepräges. Das erhaltene Hauptstück des Obergeschosses aber, der Moses,

thront jetzt in der Mitte des erst 1545 vollendeten, zu einem zusammengeflickten Wandbau eingeschrumpften Denkmals in San Pietro in Vincoli zu Rom (Abb. 4). Im Begriff aufzuspringen und das abtrünnige Volk mit dem Donner seines Zornes zu zerschmettern, sitzt der Erwählte Gottes mit der Gesetzestafel da. Mit überquellendem geistigen und körperlichen Leben hat Michelangelo diese Gestalt ausgestattet, mit unerhörter Meisterschaft hat er sie dem Marmor abgerungen.



Abb. 4. Michelangelo, Moses.
Ein Marmorreliefbild vom Grabdenkmal Julius' II. in der Kirche San Pietro in Vincoli zu Rom.
Nach Phot. von D. Anderson, Rom.

Mit Leo X. (1513–21) hatte Michelangelo kein Glück. Auch die mächtige Marmorschauseite, mit der er, zum erstenmal Baumeister, Brunellescos Kirche San Lorenzo in Florenz vollenden sollte, ist nie zur Ausführung gekommen. Sie war als Trägerin einer Fülle von Bildwerken in großzügiger Gliederung gedacht und wäre nach des Meisters eigenen Worten „der Spiegel der Baukunst und der Bildhauerei“ von ganz Italien geworden.

Als Bildner begann Michelangelo 1514 die Ausführung des mächtigen Marmor-Christus in Santa Maria sopra Minerva zu Rom, dessen milder, wohl durch Schülerhände bedingter Gesichtsausdruck der Wucht seiner körperlichen Erscheinung nicht recht entspricht.

Seit 1520 beschäftigte Michelangelo eine neue Aufgabe im Dienste der Medici, die ihn unter Klemens VII. (1523—34) hauptsächlich in Anspruch nahm: die bauliche Ausführung und die bildnerische Ausschmückung der Grabkapelle der Medici, der sogenannten „Neuen Sakristei", bei San Lorenzo in Florenz. Auch hier entstand schließlich nur ein Auszug aus dem, was ursprünglich beabsichtigt und in immer veränderter Gestalt entworfen worden war. Schließlich wurden in der 1520—24 errichteten Kapelle, die Michelangelos erste ausgeführte Bauschöpfung war, leider nur die Grabmäler des jüngeren Giuliano de' Medici und des jüngeren Lorenzo de' Medici errichtet: einander gegenüber die dreifigurigen Wandgräber der thronenden Herzoge mit zwei sinnbildlichen Gestalten zu ihren Füßen; an der Schlußwand die unvollendete, eigenwillig belebte Madonna zwischen den von Schülerhänden ausgeführten Heiligen Cosmas und Damianus. In seiner Art ist es trotz aller Kritik, die sich daran zu üben liebt, ein in sich vollendetes künstlerisches Ganzes von unerwartet einheitlicher und edler Gesamtwirkung. Die Kapelle bildet einen vierseitigen Raum mit überhöhter Hängekuppel. Die zweistöckige Gliederung der Wände mit korinthischen Pilastern und Giebelnischen wirkt noch klassisch, obgleich Michelangelo die Verhältnisse schon hier mit neuem Eigenleben erfüllte. In unauflöslichem Bunde mit der Baukunst aber steht die Bildnerei der Kapelle. Die Wände hinter den Grabmälern wirken wie Bestandteile von diesen. Die Idealgestalten der beiden Herrscher thronen über ihren Sarkophagen in Wandnischen, die von Doppelpilastern eingefaßt sind. Unbedeckten Hauptes blickt Giuliano, der lauernd, mit dem Feldherrnstab auf den Knieen, dasitzt, zur Seite (Abb. 5). Mit dem Helm auf dem Haupte, das Kinn mit der linken Hand stützend, sitzt Lorenzo, „il pensoso", in Gedanken versunken da (Abb. 6).

Wuchtiger und bewegter noch als sie aber erscheinen die nackten Gestalten der vier Tageszeiten, die auf den flachgewölbten Sarkophagdeckeln lagern: auch sie kirchliche Sinnbilder, auch sie ihrer künstlerischen Absicht nach aber zunächst nur Schmuckgestalten, die ihrer Linienwirkung wegen da sind. Vermöge seiner anatomischen Kenntnisse gelang es Michelangelo, gerade in diesen Gestalten die Bewegungsfähigkeit der

Gliedmaßen bis zu ihrer äußersten Grenze auszunutzen und die mächtigen Leiber durch die Richtungsgegensätze ihrer Bewegungsmotive seelisch zu beleben. Aber wie wahr zugleich wirkt das müde Hinsinken im „Crepusculo“, das schwere Erwachen in der „Aurora“ zu Füßen Lorenzos, die tatkräftige Bewegung in dem unvollendeten „Tag“ und die Bewußtlosigkeit des tiefen, aber nicht traumlosen Schlafs in der berühmten „Nacht“ zu Füßen Giulianos. Und bei aller Beweglichkeit wie köstlich die Ruhe, mit der diese Gestalten sich hüben und drüben mit den Herrscherbildern zu klassischem Aufbau verbinden! Frühestens dieser Zeit gehört auch die schwerlich für das Juliusdenkmal bestimmt gewesene kühn aufgebaute Gruppe des „Sieges“ im Bargello an, die ganz von Michelangelos Bewegungsdrang innerhalb streng kubischen Blockgefühls erfüllt ist: ein sieghaft schöner Jüngling, dem das besiegte Alter sich unters Knie beugt.

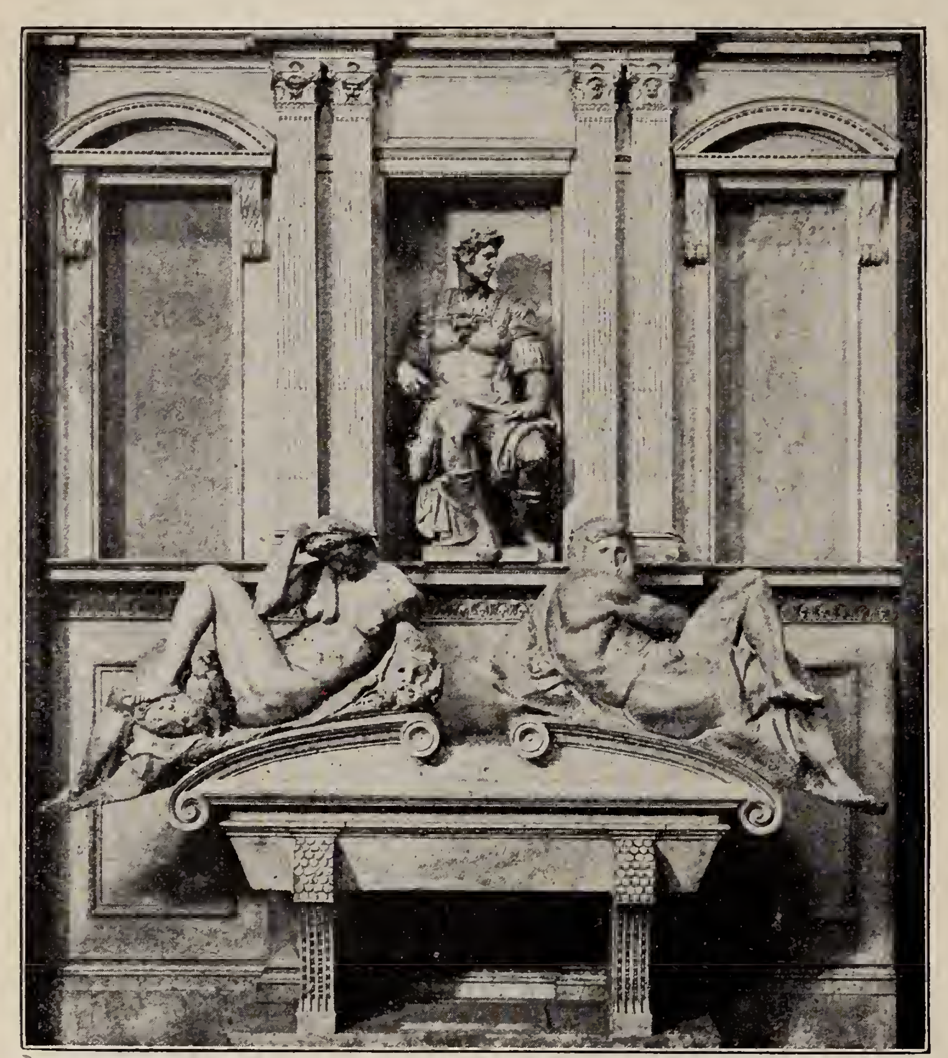


Abb. 5. Michelangelo, Das Grabmal Giulianos de' Medici in San Lorenzo zu Florenz.
Nach Phot. von G. Brogi, Florenz.

Pauls III. Regierungszeit (1534—49) umfaßt die letzte große künstlerische Tätigkeit Michelangelos, der nun nach Rom zurückkehrte, um es lebend nicht wieder zu verlassen. An dem Riesengemälde des Jüngsten Gerichts, mit dem er die Altarwand der Sixtinischen Kapelle schmückte, arbeitete er bis 1541 (Taf. III, Abb. 1). Unten zur Linken entsteigen die

Toten ihren Gräbern, unten zur Rechten treibt der klassische Schattenfährmann Charon, wie in Dantes Gedicht, die armen Seelen mit Ruderschlägen aus seinem Nachen ans Ufer der Hölle. Auf den Wolken der oberen Mitte thront Christus, dessen Hoheit mehr durch die Macht seines Leibes und durch die Wucht seiner abwehrenden Gebärde als durch den Ausdruck seines Antlitzes versinnlicht wird. Seine zürnende Abwehr macht das Riesenbild zu einer Darstellung des Jüngsten Gerichts als des Tages des Zornes. Stürmisch, in dichten Scharen umringen den Heiland die Märtyrer. Links schweben die Erlösten, einander liebevoll mit emporziehend, gen Himmel. Rechts stürzen die Verdammten in wilden Knäueln zur Hölle hinab. Künstlerisch war es dem Meister hier gerade darum zu tun, eine Fülle mächtig bewegter nackter Menschenleiber zu Gruppen von großartigster und doch aufs klarste gegliederter Massenwirkung zu vereinen. Wenn hier gerade die Masse der nackten Körper auch noch nicht als solche, sondern durch das ineinandergreifende Nebeneinander der einzelnen Prachtgestalten zur Geltung kommt, so weist sie doch bereits in die Aufgaben voraus, die ihr von der Barockkunst gestellt wurden; und gerade weil die meisten dieser Prachtgestalten frei in der Luft schweben, hat ihre Beweglichkeit hier keine anderen als die anatomischen Grenzen. Leider ist durch später hineingemalte Kleidungsstücke die ursprüngliche Wirkung des gewaltigen Gemäldes beeinträchtigt worden. Wer will mit dem Genius rechten? An Einwendungen gegen das Gemälde hat es niemals gefehlt; aber es ist und bleibt eine der erhabensten Schöpfungen, die Menschenhände erzeugt haben.

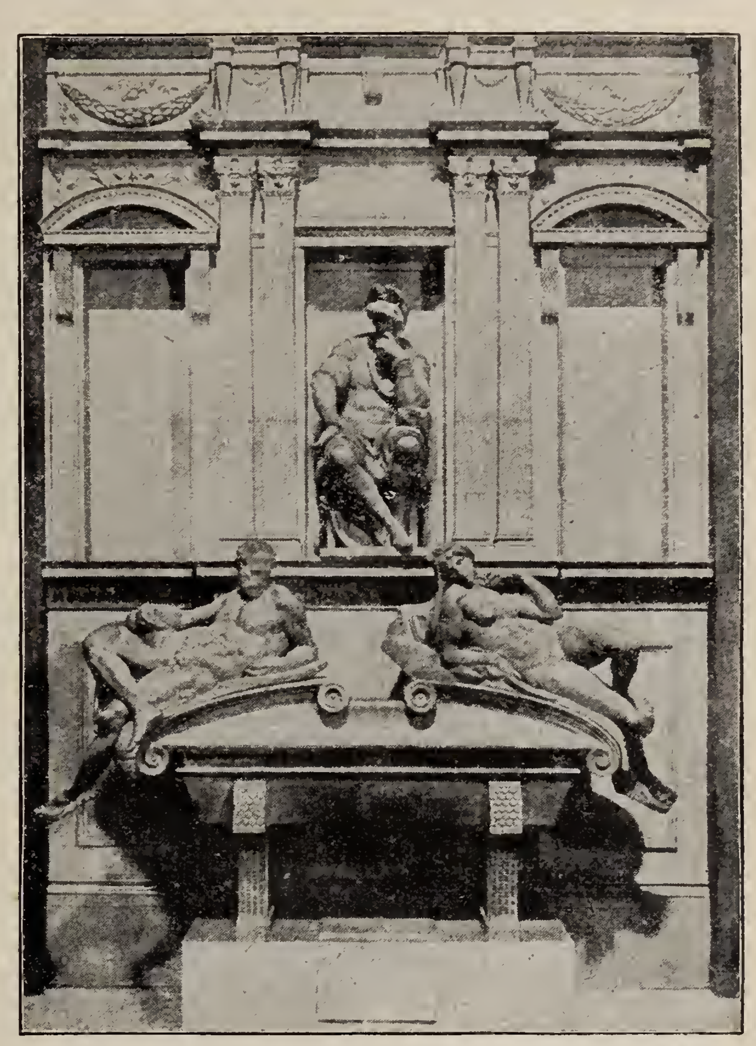


Abb. 6. Michelangelo, Das Grabmal Lorenzos de' Medici. Nach Spemanns „Museum".

Michelangelos letzte Fresken (1542—50) sind die „Kreuzigung Petri“ und die „Bekehrung Pauli“ in der Cappella Paolina des Vatikans. Einzig in der wuchtigen Erfassung des dramatischen Augenblicks, der die Entfesselung leidenschaftlicher Bewegung im Himmel und auf der Erde veranlaßt, ist besonders die „Bekehrung Pauli“. Die letzten plastischen Werke Michelangelos, wie die ganz von der selbstquälerischen Eigenart des gealterten Meisters erfüllten, unvollendeten Gruppen der Maria mit dem Leichnam Christi im Dom zu Florenz und im Palazzo Rondanini zu Rom, verraten doch eine Abnahme der Spannkraft des Meisters, während die etwas früher entstandene typische Brutusbüste im Bargello noch zu seinen vollendeten Schöpfungen gehört.

Hauptsächlich aber beschäftigten Michelangelo jetzt die großen baulichen Unternehmungen, die keine eigenhändige Ausführung verlangten. Der unvergleichlichen Medici-Kapelle (S. 49) folgte seit 1523 die ebenfalls für Klemens VII. errichtete Biblioteca Laurenziana in Florenz, deren Treppenhaus mit seinen in die Wände eingelassenen Säulenpaaren, mit seinen Wandnischen, deren flache Rundgiebel von hermenartigen Pfeilern getragen werden, mit seiner dreiteiligen, ausgebauchten, nur in der Mittelflucht durch Balustraden geschützten, dem Raumbild unlöslich eingefügte Treppe als das Urbild aller Barockbauten gilt. Bei keiner seiner übrigen Bauschöpfungen war Michelangelo so frei wie bei dieser; und ebendeshalb wurde sie, wie Riegl gezeigt hat, zum Grundstein des Barockstils. Und doch, wie viel Empfindung für edle Formen und Verhältnisse spricht sich nicht nur in dem Hauptsaal der Bibliothek, sondern auch in dieser Vorhalle aus!

In Rom entwarf Michelangelo um 1538 den prächtigen neuen Kapitolsplatz mit dem getreppten Senatorenpalast im Grunde, dem Konservatorenpalast zur Rechten, dem Kapitolinischen Museum zur Linken des Nahenden, dem antiken Reiterstandbild Mark Aurels in der Mitte, wie er uns schon lange vor seiner Vollendung auf einem Stiche von 1569 entgegentritt. Michelangelo selbst sah keines dieser Gebäude mehr sich erheben. Der Konservatorenpalast wurde erst 1564—68, der Senatorenpalast nach 1592, das Kapitolinische Museum gar erst 1644—55 nach den etwas veränderten Entwürfen des Meisters ausgeführt. Die leichte Schräge der Fluchtlinien der Seitenpaläste erzeugt mit der Stellung des Reiterstandbildes eine Betonung der Tiefenrichtung der Gesamtanlage, die der Folgezeit vorgreift. Eigenartig kraftvoll aber wirken die drei Bauten zusammen. Bezeichnend sind die mächtigen, lisene-



1. Michelangelo, Das Jüngste Gericht. Wandgemälde in der Sixtinischen Kapelle zu Rom.
Nach Photographie von D. Anderson, Rom. (Zu S. 50.)



2. Rafael, Die Vertreibung Heliodors. Wandgemälde der Stanza d'Eliodoro im Vatikan. Nach Photographie von Gebrüder Alinari, Florenz. (Zu S. 64.)

artigen Wandstreifen vorgelegten korinthischen Pilaster, welche die beiden Hauptgeschosse aller drei Schauseiten zusammenfassen; bezeichnend sind die eigenartigen, mit neu ersonnenen Kapitellen geschmückten ionischen Säulen, welche die Pfeiler der offenen Erdgeschoßhallen der beiden Seitengebäude begleiten; bezeichnend sind auch die flachrunden, mit Muscheln geschmückten Fenstergiebel; und überall entspricht die Kraft der vorspringenden Simse und Glieder der einheitlichen Grundempfindung des Meisters. Wuchtig klassisch dagegen betätigte Michelangelo sich seit 1547 am Bau des Palazzo Farnese in Rom, dessen mächtiges Hauptgesimse wie das Obergeschoß des Hofes Schöpfungen seiner Meisterhand sind. Alle diese Bauten aber stellte sein Entwurf zur Peterskirche in den Schatten.

Unter Bramante waren schon Baldassare Peruzzi und Antonio da Sangallo der Jüngere an dem Bau beschäftigt. Nach Bramantes Tod beschloß Leo X. auf Drängen der Geistlichkeit, die des Langhauses bedurfte, vom griechischen zum lateinischen Kreuz des Grundrisses zurückzukehren. Entwürfe dieser Art haben sich z. B. vom alten Giuliano da Sangallo (S. 77), von Peruzzi (S. 78) und von Rafael (S. 66) erhalten. Rafael trug jetzt den Sieg davon. Ihm wurde 1514 die Oberleitung des Baues übertragen. Als technische Leiter wurden ihm zunächst Fra Giocondo, der berühmte alte Veronese, und nochmals der alte Giuliano da Sangallo beigegeben. Dieser aber zog sich bald zurück. Nach Rafaels Tode erhielt Antonio da Sangallo der Jüngere (S. 79) die Oberleitung, und erst nach Antonios Tode wurde der große Michelangelo am 1. Januar 1547 zum Oberbaumeister der Peterskirche ernannt. Mit jugendlichem Feuereifer ging er an die Arbeit, kehrte zum strengen Zentralbau zurück und betonte, daß alle, die von Bramantes Plänen abwichen, sich von der Wahrheit entfernt hätten. Aber er vereinfachte den Grundriß, er verstärkte die Massen, er plante eine Fünfkuppelkirche mit vier niedrigeren Nebenkuppeln, von denen später nur zwei ausgeführt wurden, und er stattete die hoch emporstrebende Mittelkuppel, unter der die fensterreiche Trommel, wie über ihr die Laterne, von sechzehn kräftig vorspringenden Säulenpaaren umkränzt ist, mit einer Formenwucht und Formenschönheit aus, die eben nur dem Unnachahmlichen zu Gebote standen. Im Äußeren plante er, wie es an der Rückseite ausgeführt ist, eine mächtige, einheitliche Pilastergliederung mit einem Attikageschoß darüber, vorn aber eine großartige Säulenvorhalle. Es wäre ein plastisch gestaltetes, großartig organisches Baugebilde geworden. Erst das Ende des Jahrhunderts sah die Vollendung der Kuppel; im übrigen aber

kam später alles anders. Jedenfalls gehört Michelangelos Anteil an der Peterskirche noch durchaus der klassischen Hochrenaissance an. Um so deutlicher gehen seine letzten Bauten in den Barockstil über. Das barockeste Bauwerk Michelangelos ist das Pius-Tor, die Porta Pia in Rom, deren Bau 1564 begann. Die innere Seite trägt schon durchbrochene Giebel zur Schau; die Umrisse des ganzen Baues bewegen sich in neuen Bahnen; aber selbst Burckhardts Cicerone meint: „Innerhalb der Willkür herrscht eine Entschiedenheit, welche fast Notwendigkeit scheint.“ Als Michelangelo 1564 starb, fühlte die Mitwelt, daß das Licht der großen Kunst erlosch. Die Nachwelt aber hat sich jahrhundertelang in dem Bemühen abgerungen, seine höchst persönliche Kunstsprache zu verbreiten und zu verallgemeinern.

Jünger als Leonardo, noch etwas älter als Michelangelo, schließt Fra Bartolommeo sich hier an, den wir schon wegen seines Einflusses auf Rafael zu den Mitbegründern der klassischen Kunst des 16. Jahrhunderts rechnen müssen. Bartolommeo del Fattore, vertraulich Baccio della Porta, als Dominikanermönch Fra Bartolommeo genannt (1472 bis 1517), war ausschließlich Maler. Als solcher aber gehörte er zu den Vollendern der neuen Richtung. In allen seinen Stilwandlungen, die sich an das Auftreten Leonardos und Michelangelos in Florenz (1501 bis 1505), an seine Reise nach Venedig (1508), vielleicht auch an eine Romfahrt (1514) knüpfen, ist er stets der ernste, durch die Lehre und den Martertod seines Freundes Savonarola (1498) gefeite und geweihte, durch seinen Eintritt ins Kloster San Marco zu Florenz (1500) allen Erdeneitelkeiten entrückte Gottesstreiter geblieben, der, ein Fiesole seiner Zeit, keinen anderen Ehrgeiz kannte, als den Herrschern und Heiligen des christlichen Himmels in würdiger, reifer Menschengestalt eine bleibende Stätte in den Kirchen seiner toskanischen Heimat zu bereiten. Reife, reine Schönheitslinien umfließen seine naturwahren, kraftvollen Gestalten; ein ruhiges, heiliges Feuer flammt aus den dunklen Augen seiner vornehm geschnittenen Köpfe; das Ruhe spendende pyramidale Dreieck beherrscht seine Gruppen. Durch die Betonung der kräftigen Färbung und der Gegensätze von Licht und Schatten aber, mit denen die Anordnung seiner reifsten Bilder rechnet, wirkte er in Florenz nach dem Fortzug Leonardos geradezu bahnbrechend in koloristischer Beziehung. Sein Lehrer war Cosimo Rosselli gewesen. Von seinen Mitschülern bei diesem trat besonders Mariotto Albertinelli (1474 bis

1515) in ein Freundschafts-, Abhängigkeits- und Genossenschaftsverhältnis zu ihm, das mit Unterbrechungen bis 1512 fortgesetzt wurde.

Das Hauptwerk der Frühzeit Fra Bartolommeos ist das große Fresko des Jüngsten Gerichts, das aus Santa Maria nuova in die Uffizien zu Florenz verpflanzt worden ist. Wie einfach geht es doch noch auf diesem Weltgericht zu, wenn man es mit Michelangelos Riesenwerk (S. 50) vergleicht, und doch, wie weit übertrifft es bereits die Gepflogenheiten des 15. Jahrhunderts! Der Halbkreis der auf Wolken sitzenden Apostel, über denen der Heiland, von Seraphimköpfen umflattert, mit erhobener Rechten thront, ist nach innen in rhythmischen Linienfluß vertieft; und die großzügigen Apostelgestalten sind paarweise in formale und geistige Beziehungen zueinander gesetzt.

In seinen ersten Klosterjahren wagte Fra Bartolommeo die Fülle der Gesichte, die ihm zuteil ward, nur in zarte Federzeichnungen zu bannen, deren meiste in den Uffizien erhalten sind. Auf Zureden seines Priors aber kehrte er 1504 zur Malerei zurück. Seine damalige Art kennzeichnet seine Vision des hl. Bernhard in der Akademie zu Florenz: in scharfer Profilstellung stehen Maria und der Heilige einander gegenüber; ruhig wallen ihre Gewänder; an Leonardo erinnert der Duft der Landschaftsferne. Bartolommeos Stilwandlung infolge seiner venezianischen Reise kennzeichnen seine Altarbilder der zwischen zwei Heiligen thronenden Maria im Martinsdom und die Erscheinung Gott-Vaters über zwei heiligen Frauen im Museum zu Lucca. Schon die Nacktheit ihrer Englein, schon die weichere Rundung ihrer Gestalten, schon das satte Gold ihrer Farbenglut unterscheidet diese Bilder von seinen früheren Schöpfungen. Bezeichnend für Fra Bartolommeos Weiterbildung im florentinischen Sinn aber sind einige von strengstem Raumgefühl beherrschte Altarblätter. Diese geben die Landschaftsgründe zugunsten eines kirchlichen Nischenbaues auf, vor dem schwebende Englein die Vorhänge eines Baldachins über dem Haupte der thronenden Gottesmutter zurückschlagen. Hauptwerke dieser Art, die den Meister auf der Höhe seines Könnens und seines Empfindens zeigen, befinden sich in der Kathedrale von Besançon, im Louvre zu Paris und im Palazzo Pitti zu Florenz. Sie gehören zu den Wegweisern der neuen Zeit.

Die letzte Stilwandlung des Meisters, die zu einer noch plastischeren Durchbildung der einzelnen Gestalten, aber auch zu einer deutlicheren Verselbständigung ihrer Bewegungsmotive im Sinne der römischen Schule führte, spricht sich z. B. in seiner seelenvollen, figurenreichen

Madonna della Misericordia der Pinakothek zu Lucca, in seinem hl. Markus des Palazzo Pitti, aber auch in seiner schönen heiligen Familie des römischen Palazzo Corsini (Nationalgalerie) aus. Wunderbar ergreifend in seiner rhythmischen, doch innerlich freien Gebärdensprache erscheint der Auferstandene zwischen den Evangelisten im Palazzo Pitti. Packend angeordnet und innig beseelt aber ist die Beweinung Christi derselben Sammlung. Gerade wegen der freien Einheitlichkeit seiner Anordnung und Stimmung hat dieses Werk sich bis heute seine werbende Kraft bewahrt. Als Maler hat Fra Bartolommeo redlich das seine zur Vereinheitlichung von Zeichnung und Farbe, von Form und Inhalt beigetragen. Zu den Schöpfern der Hochrenaissance gehört auch er.

Raffaello Santi (1483—1520) ist der volkstümlichste aller neueren Künstler. In den weitesten Kreisen der kunstliebenden Menschheit gelten seine Schöpfungen, trotz des Widerspruchs, den anders veranlagte Künstler und Kenner von Zeit zu Zeit dagegen erheben, für den Inbegriff aller künstlerischen Vollendung; und die vergleichende Kunstgeschichte wird wenigstens zugeben, daß die eigenhändigen Werke seiner reifen Zeit, in denen Natur- und Schönheitsgefühl untrennbar verschmolzen sind, zu den reinsten und edelsten Kunstschöpfungen aller Zeiten zählen. Rafael war nicht, wie Michelangelo, von mächtigem künstlerischen Eigenwillen beseelt. Anfangs entwickelte er sich im engsten Anschluß an seine Lehrer und Vorgänger. Kaum aber hatte er sich selbst gefunden, so nötigte ihn eine Fülle von Aufträgen, Schülerarbeiten, zu denen er manchmal nur die Entwürfe geliefert, als seine Werke gelten zu lassen. Erstaunlich bleibt trotzdem die Fülle eigenhändiger Meisterwerke, die seinem nur siebenunddreißigjährigen Erdenwallen entsprossen.

Zum Baumeister entwickelte Rafael sich erst spät im Anschluß an Bramante und Peruzzi. Als Bildhauer kommt er, obgleich er einige Marmor- und Bronzewerke entwarf, kaum in Betracht. Die Malerei war sein ursprünglicher und eigentlicher Beruf.

Daß der junge Rafael bis zum Tode (1494) seines Vaters Giovanni Santi dessen Schüler in Urbino war, versteht sich von selbst. Daß er dann in die Werkstatt des Timoteo Viti (della Vite) überging, der sich 1495 in Urbino niederließ, ist durchaus wahrscheinlich. Daß aber Rafaels Jugendentwicklung vermutlich auch durch einen Hauptschüler seines Vaters und Werkstattsgenossen Vitis, Vangelista di Andrea di Meleto, bedingt war, widerspricht dieser Auffassung nicht. Vasari nennt aller-

dings nur Pietro Perugino als Rafaels Lehrer. Erst 1499, nachdem Pietro nach Perugia zurückgekehrt war, wo seine Arbeiten im Cambio sich bis 1507 hinzogen, wird er in die Werkstatt dieses Meisters eingetreten sein, dem er nun ein begeisterter Jünger wurde. Im Herbst 1504 zog Rafael nach Florenz, ohne seine Tätigkeit in Perugia völlig aufzugeben; 1508 aber berief Julius II. ihn nach Rom, das nun seine Heimat wurde. Diese Einwirkungen erklären zur Genüge, daß sich in den Frühwerken Rafaels Anklänge an Viti neben Anklängen an Perugino finden, während er nach 1501 völlig ins Fahrwasser Peruginos geriet, aus dem er sich erst, seit er 1504 in Florenz Werke Leonardos, Fra Bartolommeos und Michelangelos gesehen, allmählich herausarbeitete.

Urkundlich steht fest, daß Rafael seit Ende 1500 mit Vangelista di Meleto für die Kirche Sant' Agostino in Città di Castello gemalt hatte. Das Bild stellte die Krönung des hl. Nikolaus von Tolentino durch Gottvater, Maria und den hl. Augustinus dar. Bruchstücke des zerschnittenen Bildes befinden sich in Neapel und in Brescia. Gerade in diesem Bilde sind neben Anklängen an Perugino deutliche Erinnerungen an Timoteo zu erkennen. Von den kleinen, durch Zeichnungen Rafaels beglaubigten Bildern seiner Hand aber gehört die feine, sinnbildlich-poetische Darstellung des „Traumes des Ritters" in London, ihrem halb timoteischen, halb peruginischen Charakter entsprechend, wohl schon dieser Zeit an.

An der Spitze der völlig peruginisch wirkenden Bilder Rafaels von 1501 bis 1503, in die sich nur manchmal als Erinnerung an Timoteos Vermittelung ein Anklang an dessen Lehrer Francia einmischt, steht die 1503 vollendete Kreuzigung in London, die wie eine zusammengezogene Wiederholung von Peruginos schönem Gemälde in Santa Maria Maddalena de' Pazzi zu Florenz wirkt. Die berühmte, 1502 bei Perugino bestellte, von diesem aber Rafael überwiesene Krönung Marias der vatikanischen Galerie geht in der körperlichen Durchbildung und der unterschiedlichen Charakterisierung der einzelnen Gestalten bereits über Perugino hinaus. Unten umstehen die 12 Apostel noch in ziemlich gleicher Kopfhöhe den leeren Steinsarg und blicken ohne allzu tiefe Erregung gen Himmel, wo der bartlose Heiland seiner neben ihm auf Wolken thronenden Mutter die Krone aufs Haupt setzt. Auch in den erzählenden Sockelbildern ist alles doch schon geschlossener zusammengefaßt als bei Perugino. Das bedeutendste dieser Jugendwerke Rafaels in Peruginos Art aber ist die köstliche, reife „Vermählung Marias", das klassische „Sposalizio" in der Brera. Die symmetrische Darstellung

der Vermählung Josephs und Marias im Vordergrunde eines großen Platzes, in dessen Hintergrunde sich, noch durch einen Zwischenraum von der gleichen Kopfhöhe der Hauptgruppe und ihrer Begleiter getrennt, ein Renaissancetempel erhebt, geht immerhin auf Peruginos „Schlüsselübergabe" in der Sixtinischen Kapelle zurück. Aber die stille Schönheit aller Dargestellten, die ruhige Geschlossenheit der Anordnung und die satte Glut der Färbung, die das Bild auszeichnen, sind Rafaels eigenstes Eigentum.

Als kleinere Werke der peruginischen Zeit Rafaels sind hier zunächst seine Madonnenbilder in Berlin, die Madonna zwischen den Heiligen Franz und Hieronymus und die lesende Madonna Solly zu nennen, denen sich die schönen Jünglingshalbfiguren des hl. Sebastian (nach anderen von Spagna) in Bergamo und des segnenden Erstandenen in Brescia anreihen. In Rafaels Bildern dieser Art ist die Körperlichkeit ausgeglichener, ist der Ausdruck weniger schmachtend, aber nicht weniger innerlich als bei Perugino. Alles blickt gesünder und überzeugender drein.

In Florenz wirkten zunächst Masaccio und Donatello, Leonardo und Fra Bartolommeo auf den jungen Urbinaten ein. Von neuartig wuchtigem Leben erfüllt ist das kleine Bild des mit gezücktem Schwert auf den Drachen niedersausenden Erzengels Michael im Louvre, ganz von antikem Schönheitsgefühl getragen aber wirkt das frische, althellenistischen Darstellungen nachgebildete kleine Bild der drei Grazien in Chantilly. Als kleines Madonnenbild schließt sich dann hier die schon von Fra Bartolommeos Farbenkraft durchglühte lesende Madonna Conestabile in Petersburg an. Fra Bartolommeos „Jüngstem Gericht" (S. 57) aber folgt Rafaels visionäres Fresko von 1505 in San Severo zu Perugia nicht nur in der Darstellung des herrlichen Heiligenhalbkreises auf den Wolken, sondern auch in der Haltung und in der Anordnung des Gewandes des in der Mitte thronenden Heilands. Den unteren Teil des Bildes vollendete der alte Perugino. Einem Relief Donatellos schließt sich Rafaels lebensvoller kleiner Ritter Georg mit eingelegter Lanze in Petersburg an, dem der freier umrissene kleine Ritter Georg mit geschwungenem Schwerte im Louvre wohl erst folgt. Den Einfluß Leonardos aber verraten Rafaels frühe, noch mit landschaftlichem Grunde ausgestattete Bildnisse eines Ehepaares im Palazzo Pitti, die, wenn sie auch nicht, wie man früher annahm, Angelo Doni und seine Gattin Maddalena darstellen, doch sichere Jugendwerke des Meisters sind. Leonardos weiches Helldunkel spiegelt sich aber auch in Ra-

faels sprechendem Bildnis der „Donna Gravida“ im Palazzo Pitti und in seinem wundervoll reinen, schwärmerisch dreinblickenden Selbstbildnis der Uffizien wider, das zu seinen empfindungsvollsten Schöpfungen gehört.

Auf gleichem Boden erwuchsen Rafaels Madonnen und „heilige Familien“, die berühmten Idealschöpfungen seiner florentinischen Zeit. Den häuslichen, manchmal sogar hausbackenen älteren florentinischen Madonnen sah er ihre schlichte irdische Mütterlichkeit ab; aber er erhob sie in sein eigenes Schönheitsreich, in dem Himmlisches und Irdisches sich vermählen. Wie streng noch steht die feierliche Madonna del Granduca des Palazzo Pitti (um 1505) vor schwarzem Grunde, wie zärtlich drückt die Madonna Tempi der Münchner Pinakothek (um 1503) vor lichtem Himmel ihr Kind an sich, wie lebhaft bewegt sitzt die lesende Madonna Colonna des Berliner Museums (um 1507), deren Knabe ungeduldig nach ihrer Brust greift, vor der heiteren Landschaft. Umfangreicher werden die Madonnenbilder, die den kleinen Johannes als Spielgefährten zulassen. Durch Leonardos Felsenmadonna (S. 35) eingegeben, erscheinen die anmutigen Bilder dieser Art, die Maria in ganzer Gestalt, meist in pyramidalem Aufbau mit den Knaben, in eine reiche, im Vordergrunde noch mit Einzelblumen ausgestattete Landschaft setzen, als freie Schöpfungen einer neuen Zeit. Die Madonna Terranuova in Berlin (um 1503) steht am Anfang dieser Entwicklung. Die „Madonna im Grünen“ (Abb. 7) im Wiener Staatsmuseum (um 1505), die „Madonna mit dem Stieglitz“ in den Uffizien (um 1506) und die „Schöne Gärtnerin“ im Louvre (um 1507) sind die vollgültigen Hauptbilder dieser Art. Zur heiligen Familie werden die Madonnenbilder durch die Gegenwart Josephs. Heitere Idyllen bilden z. B. die Familie unter dem Palmbaum im Bridgewater House zu London und die liebenswürdige kleine heilige Familie mit dem Lamm im Madrider Museum, deren Hauptmotiv, der Versuch des Jesusknaben, auf dem Lamme zu reiten, aus Leonardos Karton der hl. Anna (S. 38) herübergenommen ist.

Die größeren florentinischen Altarwerke Rafaels weisen schon durch den Baldachin, unter dem ihre Madonnen zwischen Heiligen thronen, auf Schöpfungen Fra Bartolommeos (S. 57) zurück. Flüssig gemalt und in den Einzelgestalten persönlicher durchgebildet, aber noch umbrisch beseelt, erscheint die Madonna Ansidei in London, die thronende Maria zwischen dem Täufer und dem hl. Nikolaus. Auch die erst später von Schülerhänden vollendete, aber in dieser Zeit begonnene „Madonna del Baldacchino“ im Palazzo Pitti gehört hierher.

Was Rafael schon jetzt von Michelangelo gelernt hatte, aber zeigt sein letztes florentinisches Gemälde, die große Grablegung Christi der Galerie Borghese in Rom. Die körperliche Anstrengung der Männer, die den toten Heiland links zum Felsengrabe tragen, kommt schärfer zum Ausdruck als die Seelenpein der Beteiligten. Das Bewegungsmotiv der rechts am Boden sitzenden Frau, welche die umsinkende Maria auffängt mit erhobenen Armen, ist durch Michelangelos Madonnengemälde der Uffizien (S. 44) eingegeben. Den typischen Köpfen fehlt die Wärme vollen Eigenlebens. Das Bild ist mehr durchdacht als durchempfunden. Rafael empfand eben anders als Michelangelo.

In Rom harrten die höchsten Aufgaben des 25jährigen Meisters. Julius II. übertrug ihm die Ausschmückung von drei Zimmern (Stanzen) des Vatikans. Während Michelangelo die Decke der Sixtinischen Kapelle schuf (S. 45), schmückte Rafael (1508—10) das mittlere jener Zimmer, die „Stanza della Segnatura", mit den unsterblichen Freskogemälden, in denen sein eigenster, auf reinem Gleichgewicht von Wahrheit und Schönheit fußender Monumentalstil hervortrat. An den vier Wänden und Gewölbekappen wurden in sinnbildlichen Gemälden die vier weltbeherrschenden Geistesmächte der Theologie, der Philosophie, der Jurisprudenz und der Poesie veranschaulicht. Von den vier thronenden Frauengestalten der Gewölbekappen, die diese Mächte ewiggültig verkörpern, hat sich besonders die hehre Flügelgestalt der Poesie dem Gedächtnis der Nachwelt unauslöschlich eingeprägt. Von den vier Zwickelgemälden zeigt das Bild des Sündenfalles den Meister zum erstenmal in freiester Beherrschung des Nackten und seiner Bewegungsmotive. Die vier großen Wandgemälde aber, in die alte und junge Ausleger nur allzuviel hineingeheimnist haben, sind zu großartigen sinnbildlich-geschichtlichen Versammlungsdarstellungen geworden. Die Theologie wird durch die himmlische Herrlichkeit versinnlicht, die sich in ruhiger Majestät auf Wolken ausbreitet, während die unten auf weiter, offener Terrasse versammelten Vertreter der irdischen Kirche sich noch in lebhaftem Meinungsaustausch (Disputà) befinden. Der Wolkenhalbkreis, auf dem die Vertreter des Patriarchen- und Heiligenhimmels zu beiden Seiten der heiligen Dreieinigkeit thronen, ist eine erweiterte und vertiefte Neugestaltung von Rafaels ähnlicher Schöpfung in Perugia (S. 60). Wie aber unten in der Erdenversammlung die beiden durch den Tisch mit der Monstranz getrennten Hälften einander in äußerlich freiester, innerlich strengster Symmetrie entsprechen, wie die rhythmische

Linienbewegung sich mit mächtigem Raumgefühl nicht nur von links nach rechts, sondern auch in die Tiefe hinein entwickelt, wie jede Einzelgestalt mit der höchsten Schönheit ausgestattet und künstlerisch doch zunächst



Abb. 7. Rafael, Die Madonna im Grünen.
Gemälde im Kunsthistorischen Staatsmuseum zu Wien. Nach Phot. der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München.

dazu da ist, ihren Platz auszufüllen, alles das erschien damals neu und einzig und ist bis auf den heutigen Tag vorbildlich geblieben.

Das gegenüberliegende Bild der Philosophie, das unter dem Namen der „Schule von Athen" bekannt ist, verlegt die Festversammlung der Philosophen, in deren Mitte Platon und Aristoteles ragen, in einen maje-

stätischen, an das Innere der Peterskirche Bramantes erinnernden, vielleicht unter dessen Mitwirkung entworfenen Prachtraum, der die Zusammenfassung der beiden Hälften der Versammlung übernimmt. Die Einzelgruppen sind hier noch freier gegeneinander abgewogen als dort; aber die Gesetze der Raumgliederung durch Schönheitslinien, die, wie Reim und Rhythmus mit den bezeichnendsten Worten, mit den natürlichen Umrissen der Gestalten zusammenfallen, beherrschen auch hier das Gesamtbild. Die beiden anderen Wände legten dem Künstler durch die Fenster, von denen sie durchbrochen werden, einen neuen Zwang auf. Wunderbar kunstvoll aber hat Rafael in dem heiteren Gemälde des Parnaß, der die Poesie veranschaulicht, aus der Not eine Tugend gemacht, die strengere Darstellung der Rechtswissenschaft jedoch in drei Handlungen zerlegt, deren Einzelgestalten mit ihren zeitgenössischen Bildnisköpfen unmittelbar dem Leben entlehnt sind.

Am nächsten Zimmer, der „Stanza d'Eliodoro", arbeitete Rafael von 1512 bis 1514. Hier trat dramatische Wucht an die Stelle der epischen Ruhe der Stanza della Segnatura. Hier sollten wunderbare Eingriffe des Himmels zur Erhaltung der Kirche als Sinnbilder der Siege Julius' II. mit dem Schwerte und mit den Geisteswaffen dargestellt werden. Die vier Hauptbilder veranschaulichen die Vertreibung Heliodors aus dem Tempel zu Jerusalem, die Zurückweisung Attilas durch Leo den Großen, die Bekehrung eines zweifelnden Priesters zur Transsubstantiationslehre bei der Messe von Bolsena und die Befreiung des Apostels Petrus aus dem Gefängnis. Da galt es, wenigstens in den beiden ersten Bildern, mit äußerst bewegten Menschen- und Pferdegestalten, ja, schon mit massigen, gegeneinander an- und voneinander abprallenden Gruppen dramatisch zu erzählen. In dem Bilde der Vertreibung Heliodors (Taf. III, Abb. 2), auf dem rechts der Eindringling durch den himmlischen Reiter aus dem Tempel vertrieben wird, links aber Julius II. selbst noch in seinem Tragsessel als Zuschauer, ja, gewissermaßen als Anstifter erscheint, setzt sogar schon jene bewegte Gruppen- und Linienbildung ein, die, weil sie uns von ihrer Notwendigkeit nicht unmittelbar überzeugt, von Forschern wie Strzygowski für das „Werden des Barocks" erklärt wird.

Eine gleiche Weiterentwicklung wie in der zeichnerischen Bewegung spricht sich auch bereits in der malerischen Licht- und Farbenbehandlung dieses Bildes aus. Der Tempel des Heliodorbildes ist von einem so zersplitterten Zwielicht erfüllt, wie es damals in der italienischen Wandmalerei noch nicht dargestellt worden war. Die Befreiung Petri

aus dem Gefängnis, in der die Anordnung sich wunderbar natürlich dem durch das hineinragende Fenster durchbrochenen Bogenfeldraum anpaßt, aber ist bereits ein wirkliches Nachtstück, in dem drei verschiedene Lichtquellen gegeneinanderwirken.

Völlig eigenhändig ist Rafael schon in diesem Zimmer nicht mehr fertig geworden. Die Hand des venezianischen Bellinischülers Sebastiano del Piombo (S. 124), der sich seit 1511 in Rom an Rafael anschloß, meint man namentlich in der bildnisartigen Schweizerwache auf der „Messe von Bolsena" zu erkennen. Der Hand Giulio Romanos, des römischen Hauptschülers Rafaels, glaubt man fast das ganze Bild der Befreiung Petri zuweisen zu sollen. Vor allem aber veranschaulichen uns die Bilder dieser beiden ersten „vatikanischen Stanzen" doch Rafaels eigene Weiterentwicklung zu immer selbständigerer Größe. Sie bleiben das Hauptdenkmal der klassischen Wandmalerei Rafaels.

Dieselbe Entwicklung wie diese beiden Freskenfolgen Rafaels spiegeln auch die Einzelbilder seiner ersten römischen Zeit wider. Als Wandbild gehört nur noch der Prophet Jesaias in Sant' Agostino zu Rom hierher, eine Gestalt, die offensichtlich von Michelangelos Propheten abstammt. Unter Rafaels Tafelbildern aber treten jetzt Bildnisse, Madonnenbilder und Altarblätter von selbständiger Kraft hervor. Das Bildnis Julius' II. (um 1510), das den großen Papst in rotsamtenem Schulterkragen tiefgründig sinnend in seinem Sessel zeigt, ist in zwei Ausführungen erhalten, von denen die eine die Uffizien, die andere den Palazzo Pitti schmückt. Wir halten das Uffizienbild für das ursprüngliche, das Pittibild gerade wegen seiner malerischen Vorzüge eher für eine Wiederholung von venezianischer Hand. Das Uffizienbild Julius' II. gehört seiner Auffassung, Anordnung und Pinselführung nach zu den ersten ganz freien Bildnisschöpfungen der neuen Zeit.

Die beiden großen, im wesentlichen eigenhändigen Altarblätter Rafaels aus dieser Zeit sind die „Madonna di Fuligno" in der vatikanischen und die „Madonna mit dem Fisch" in der Madrider Galerie. Die Madonna di Fuligno (um 1513) ist ein Visionsbild von seltener Kraft der realistischen Durchführung und überirdischer Beseelung. Auf Wolken thront Maria mit dem lebhaften Christuskinde im Lichtkreis von Englein. Auf der Erde in leuchtender Landschaft kniet links der hl. Franz, hinter dem Johannes der Täufer gen Himmel weist, kniet rechts der Stifter Sigismondo Conti, den der hl. Hieronymus der Jungfrau empfiehlt. Die Anordnung in kühnen Richtungsgegensätzen, die eindringliche, glut-

farbige Malweise und der Ausdruck tiefster Glaubensinbrunst in den Heiligenköpfen wie im Antlitz des großartigsten aller Stifterbildnisse reihen dieses Bild den wegweisenden Pinselschöpfungen der Hochrenaissance an. Ruhiger wirkt die wohlabgewogene „Madonna mit dem Fisch“, d. h. mit dem Engel und Tobias. Aber auch dieses Bild erscheint durch die Großartigkeit seiner Charaktere und die Breite seines Vortrags als ein Hauptwerk der neuen Art Rafaels. Daß auch an ihm bereits ein Schüler mitgeholfen, tut ihm nur wenig Abbruch.

Leo X. (1513—21) hatte noch Größeres mit Rafael vor als mit Michelangelo. Aber er rechnete nicht mit den Grenzen der Kräfte eines einzelnen. Hatte er ihm schon 1514 den Weiterbau der Peterskirche übertragen (S. 55), so ernannte er ihn im folgenden Jahre noch zum Oberleiter aller altrömischen Ausgrabungen in der Stadt und ihrer Umgebung. Dazu sollte Rafael noch die letzte jener drei vatikanischen „Stanzen“, den an diese angrenzenden großen Saal und die „Loggien“ des zweiten Stockwerks des Damasushofes (S. 23) mit Fresken schmükken, ja, die Vorlagen für die Wandbehänge schaffen, mit denen der untere Teil der Wände der Sixtinischen Kapelle geschmückt werden sollte. Andere Aufträge folgten. War es ein Wunder, daß der Meister jetzt nur noch selten dazu kam, ein Gemälde eigenhändig auszuführen? In der Tat traten jetzt die Schüler, die er sich herangezogen hatte, traten besonders Giovanni Francesco Penni, „il Fattore“ (S. 68 und 69), und Giulio Romano (S. 68 und 69, 80), die sich in die Hauptarbeit teilten, ihr Erbe an; und von ihnen rührt oft genug nicht nur die Ausführung mit dem Pinsel, sondern schon die Herstellung der Kartons der späteren rafaelischen Fresken her. Seine Zeichnungen für den Kupferstich aber, den er, durch den Erfolg Dürers angeregt, auch in Italien neu beleben wollte, überließ Rafael seinem Schüler Marc Antonio Raimondi (S. 99) zum Stechen.

Als Baukünstler hatte Rafael sich schon längst in den Hintergründen seiner Gemälde offenbart. Aber auch als ausführender Baumeister war er schon gleich nach seiner Ankunft in Rom aufgetreten. Seine kleine Kuppelkirche Sant' Eligio (1509) und seine Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo zu Rom schließen sich den klassischen Schöpfungen Bramantes an. Selbständiger ist die köstliche Villa Chigi, jetzt Farnesina, am Tiber, die seit Geymüllers freilich nicht allgemein anerkannten Ausführungen nicht mehr Peruzzi, sondern Rafael zugeschrieben wird: ein vornehmer zweistöckiger Flügelbau, der in beiden Stockwerken durch

dorische Pilaster gegliedert, darüber durch einen Girlandenfries bekrönt wird. Von Rafaels Entwurf für die Peterskirche, der dem Zentralbau (S. 24) wieder ein Langhaus angliederte, ist kaum etwas ausgeführt worden. Eigene Wege ging Rafael in seiner nur in Stichen erhaltenen Fassade des Palazzo Branconi, dessen Erdgeschoß mit toskanischen Halbsäulen, dessen Obergeschosse nur durch Giebelfenster und einen Girlandenfries geschmückt waren. Der Wechsel flachrunder und dreieckiger Fenstergiebel, der anfangs verspottet wurde, obgleich er schon in der altrömischen Kunst vorgebildet war, wiederholt sich über den Fenstern des schlichten Palazzo Pandolfini in Florenz, dessen einfach edle Verhältnisse Rafaels persönliches Schönheitsgefühl am klarsten verkörpern. Herrlich in ihrer reichen Anlage und vornehm in ihren Verhältnissen ist aber auch Rafaels von Giulio Romano weitergeführte Villa Madama (1515) bei Rom, deren erhaltene mittlere Dreibogenhalle zu den Wundern der Baukunst gehört.

Als Bildhauer hat Rafael sich kaum selbst versucht; doch werden ihm die Entwürfe zu dem von Lorenzetto di Ludovico Lotti (1490 bis 1540) in Marmor ausgeführten Jonas und zu dem Bronzerelief des Heilands und der Samariterin zugeschrieben, die sich beide in der Kirche Santa Maria del Popolo in Rom befinden.

Dann die letzten großen Freskounternehmungen Rafaels! In der dritten „Stanze" des Vatikans (1514—17) ließ Leo X. die Taten seiner Namensvorgänger verewigen. Nach dem gestaltenreichen Bilde des Borgobrandes, den Leo IV. durch das Zeichen des Kreuzes bändigte, pflegt man das Zimmer als „Stanza dell' Incendio" zu bezeichnen. Seine drei übrigen Hauptbilder stellen den Selbstreinigungseid Leos III., dessen Krönung Karls des Großen und den Seesieg Leos IV. über die Sarazenen dar. In diesen Bildern tritt eine Auflösung der Handlung in Einzelmotive hervor, die mit ausgesprochener Tiefenwirkung großzügig wieder zusammengefaßt werden, während die Einzelgruppen und Einzelgestalten absichtlich der hellenistisch-römischen Formensprache angenähert werden. Eigenhändig hat Rafael hier kaum noch etwas ausgeführt. Die Deckenbilder, die Rafael unberührt ließ, rühren noch von seinem Lehrer Perugino her.

Die Fresken des Konstantinsaales hinter den drei rafaelischen Stanzen veranschaulichen die Gründung der christlichen Kirche durch Konstantin den Großen. Das Hauptbild, die Maxentiusschlacht, ist im Anschluß an Leonardos Schlacht bei Anghiari (S. 38) das Vorbild vieler späteren Reiterschlachtdarstellungen geworden. Rafael hat vielleicht

keinen Strich mehr für diesen Saal gezeichnet, sondern nur die Einteilung mit seinen Schülern Giulio Romano und Penni besprochen, welche die Arbeit erst nach Rafaels Tod in Angriff nahmen. In ihren gespreizten Bewegungen und kalten Tönen machen die Bilder denn auch durchaus nicht mehr den Eindruck rafaelischer Kunst.

Viel mehr hat Rafael persönlich auch nicht für die Ausschmückung jener „Loggien“ des Vatikans (1507—19) getan. Die 52 Hauptbilder aus dem Alten und Neuen Testament, die als Rafaels „Bilderbibel“ bezeichnet zu werden pflegen, füllen die Kappen der 13 Kreuzgewölbe. Die Pfeiler und Wandpilaster der Arkaden sind aufs reichste mit jenen „Grottesken“ geschmückt, wie sie schon Pinturicchio den unterirdischen „Grotten“ versunkener altrömischer Bauten entlehnt hatte. Durch erneute Ausgrabungen, z. B. in den Titusthermen, erhielten sie jetzt erneute Geltung. Aber frei und geistvoll wurden diese Dekorationselemente mit ihren zarten, reich von mannigfaltigem Getier belebten Blatt- und Blütenranken, mit ihren Schmuckschildchen und Zierbildchen, ihren Vasen, Kandelabern und Rosetten, ihren Greifen, Satyrn, Tritonen und menschlichen Zierfiguren in Malerei und Stuckrelief selbstschöpferisch zu einem farbigen Verzierungssystem zusammengefügt, das Jahrhunderte beherrschte. Der Künstler, der diese Neuschöpfung unter Rafaels Augen vornahm, war Giovanni Nanni da Udine (1487—1564), der sich, in Norditalien erzogen, um 1517 in Rom dem Urbinaten gesellte. Im übrigen aber rühren die rein gezeichneten 36 Deckenbilder der ersten neun Joche im wesentlichen von Giovanni Francesco Penni (um 1480 bis um 1528) her, während die des zehnten und die meisten des elften Joches von dem Florentiner Perino del Vaga (1499—1547) ausgeführt wurden, der jetzt in den Kreis der Rafaelschule eintrat. Immerhin haben die biblischen Geschichten in diesen verhältnismäßig kleinen Deckenbildern doch unter Rafaels Verantwortung und unter den Augen des Meisters die Fassung erhalten, in der sie sich der Mit- und Nachwelt eingeprägt haben.

Am unmittelbarsten spiegeln die antiken „Grottesken“ der Titusthermen sich in den anmutigen mythologischen Gemälden des vatikanischen Badezimmers des Kardinals Bibbiena wider, deren Ausführung Rafael wieder Giulio Romano und Penni übertrug. Auf christlichem Boden aber stehen die berühmten „rafaelischen Tapeten“, die gewebten Wandbehänge für die Sixtinische Kapelle. Die zehn farbigen, in Brüssel gewebten Teppiche, die zehn Vorgänge aus dem Leben

der Apostel verbildlichen, wurden 1519 in der Kapelle aufgehängt, später verbannt, dann in der „Galleria degli Arazzi" des Vatikans wieder vereinigt. Die mächtigen Kartons zu sieben dieser Darstellungen, die dem Victoria und Albert-Museum in London gehören, wurden, wenn man auch einige Mitarbeit von Schülern zugab, als die Hauptschöpfungen des letzten „großen" Stils unsres Meisters gefeiert, bis man nachzuweisen suchte, daß sie im wesentlichen als Arbeiten Pennis anzusehen seien. Wie dem auch sei, jedenfalls ist es Rafaels Geist, der aus der schlichten, klaren Wucht der bildlichen Erzählungsweise, aus der stilvollen Größe der edlen Liniensprache, aus der Wahrheit und Tiefe der geistigen Ausdrucksweise dieser einzigen Schöpfungen zu uns spricht.

Wie meisterhaft Rafael in dieser Zeit al fresco malte, wenn er selbst den Pinsel zur Hand nahm, zeigen seine vollschönen Sibyllen über der Cappella Chigi in Santa Maria della Pace zu Rom (1514), zeigt noch deutlicher aber seine bezaubernde Meergöttin Galatea im Erdgeschoßsaal der Villa Farnesina (Taf. IV, Abb. 1). Von Tritonen, Nereiden und Seezentauren begleitet, fährt die liebeheischende Göttin auf ihrem von Delphinen gezogenen Muschelwagen übers Meer. Kleine Liebesgötter zielen auf sie. Das Nackte ist plastisch gesehen, aber malerisch behandelt. Die Antike ist wieder Fleisch und Blut geworden. Sicher hätte Rafael sich selbst in dieser Richtung noch übertroffen, wenn er die vielgepriesenen Darstellungen aus der Geschichte Amors und Psyches (1516—17) am Gewölbespiegel, in den Stichkappen und Deckenzwickeln der benachbarten großen Halle derselben Villa eigenhändig ausgeführt hätte. Alle Felder dieser Decke wurden von Udine (S. 68) mit prachtvollen Fruchtschnüren umrahmt. Die beiden Langfelder des Mittelspiegels stellen das Göttergericht über Amor und Psyche und das Hochzeitsmahl der Wiedervereinigten wie auf ausgespannten Teppichen dar. Auch die Zwickel- und Stichkappenbilder entwickeln sich raumlos auf blauem Grunde. Um so plastischer treten die überlebensgroßen Gestalten und Gruppen hervor. Wie anschaulich wird im Zwickel der östlichen Schmalseite der Zorn der Liebesgöttin dargestellt, wie machtvoll schwingt gegenüber Merkur der Götterbote sich heran, um Psyche zu verhaften! Daß Rafael an der großartigen, einfachen, inhaltlich und raumschmückend gleich überzeugenden Gesamtanordnung so wenig Anteil gehabt haben sollte, wie man annimmt, ist schwer zuzugeben. Daß er sich an der Ausführung, die wieder Giulio Romano und Penni zufiel, gar nicht mehr beteiligte, ist allgemein anerkannt. Und doch! daß jener berückende Zauber, über den

nur Rafael verfügte, über die Gesamtdarstellung ausgegossen ist, hat man von jeher empfunden.

Auch von den zahlreichen Ölgemälden, die unter Leo X. aus Rafaels Werkstätte als dessen Schöpfungen hervorgingen, wurden die meisten von Giovanni Francesco Penni oder Giulio Roman nach mehr oder weniger ausführlichen Angaben oder Entwürfen des Meisters ausgeführt. Die Mitwelt war von der packenden Neuheit und Natürlichkeit der Kompositionen und ihrer malerischen Behandlung so geblendet, daß sie den Unterschied kaum bemerkte. Die Nachwelt hat gerade hier zu unterscheiden und zu sichten versucht. Von größeren Schöpfungen gehört die gepriesene, als „Spasimo di Sicilia“ bekannte Kreuztragung in Madrid hierher, in der sich ein Einfluß der Kupferstiche Schongauers und der Holzschnitte Dürers ausspricht. Von den „heiligen Familien“ dieser Zeit Rafaels hat Penni um 1514 die schon etwas absichtlich bewegte „Madonna dell' Impannata“ im Palazzo Pitti ausgeführt; Penni und Giulio Romano haben an der wirkungsvollen großen heiligen Familie Franz' I. von 1518 im Louvre gearbeitet; im wesentlichen von Giulio ausgeführt sind die heilige Familie mit der Wiege (um 1515, „La Perla“) in Madrid und der große hl. Michael (1518) im Louvre. Auch an dem reizvollen Bilde der Johanna von Aragonien im Louvre, deren Kopf von Rafael selbst herrührt, hat Giulio Romano das meiste getan.

Mächtiger fesseln uns die letzten eigenhändigen Ölgemälde Rafaels. Vor allen Dingen seine letzten Bildnisse zeigen sein nahes Verhältnis zur Natur. Gerade sie offenbaren in ihrer einfach großen Anordnung, in ihrer Rückkehr von landschaftlichen zu einfarbigen Gründen, in der schlichten Breite ihrer Helldunkelmalerei und in der überlegenen Durchgeistigung der Charaktere aber auch alle Fortschritte, welche die Bildniskunst gemacht hatte. Schlichte Halbfigurenbilder dieser Art sind Rafaels „Donna Velata“, das Urbild seiner Sixtinischen Madonna, im Palazzo Pitti, das wunderbare, malerisch und seelisch gleich ausdrucksvolle Bildnis des berühmten Hofmannes Baldassare Castiglione im Louvre und das vornehme Kardinalsbildnis der Madrider Galerie, das sich Rafaels reifsten Pinselschöpfungen anreiht. Noch altertümlich angeordnet ist das Doppelbildnis der Staatsmänner Navagero und Beazzano im Palazzo Doria zu Rom; aber in der Erfassung der Persönlichkeiten und der malerischen Flüssigkeit des Vortrags steht auch dieses Bild auf dem neuen Boden. Endlich das berühmte Gruppenbild des Palazzo Pitti, das Papst Leo X. mit den Kardinälen de' Rossi und Giulio de' Medici darstellt



1. **Rafael, Die Meergöttin Galatea.** Wandgemälde im Erdgeschoßsaal der Villa Farnesina zu Rom.
Nach Photographie von Braun u. Cie., Dornach und Paris. (Zu S. 69.)



2. Rafael, Die Sixtinische Madonna. Ein Altarbild in der Gemäldegalerie zu Dresden.
Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München. (Zu S. 73.)

(Abb. 8). Die Gruppe ist großartig zusammengefügt. Die Charaktere treten überzeugend hervor. Das Beiwerk, wie die Tischglocke und das prächtige Meßbuch, ist nordisch-realistisch durchgeführt. Die ganze malerische Behandlung, an der Giulio Romano teilhaben mag, ist stofflich so eindringend, wie man es in Rom noch nicht gesehen hatte.

Auch die letzten eigenhändigen religiösen Tafelbilder Rafaels gehören zu seinen vollkommensten Werken. Von den schlichteren Madonnenbildern gehört namentlich die berühmte „Madonna della Sedia" im Palazzo Pitti (um 1516) hierher, seine am reinsten ausgeglichene Darstellung der liebend dasitzenden Mutter, die ihr Kind an sich drückt, während der Spielgefährte anbetend naht. Das bunte Kopftuch und das farbige Brusttuch der einfachen schönen Römerin heben sich wirksam vom schwarzen Grunde ab. Im schönsten Linienfluß ist die Gruppe ins Rund gesetzt. In den edlen Zügen der jungen Frau werden Reinheit und Liebe von selbst zur Heiligkeit. Dann die letzten großen Tafelbilder des Meisters, die visionäre Verzücktheit von klassischer Ruhe getragen veranschaulichen. Zwischen 1513 und 1516 entstand das Altarblatt der zwischen vier Heiligen stehenden hl. Cäcilia in der Pinakothek zu Bologna. In den gesenkten Händen hält die Heilige die Orgel. Verklärt blickt sie zum Himmel empor, in dem Englein musizieren. Die Anordnung ist trotz der Bewegungsgegensätze, die die Einzelgestalten beleben, noch streng symmetrisch. Die malerische Behandlung ist kräftig, wenngleich noch etwas hart. Das andächtige Lauschen aber wird feierlich stimmungsvoll veranschaulicht.

Dann folgte das Hochaltarbild für San Sisto in Piacenza, die „Sixtinische Madonna", der Stolz Dresdens, das größte Wunder rafaelischer Kunst (Taf. IV, Abb. 2). Sachlich betrachtet, ist das Bild ein Altarbild wie alle anderen. Es stellt Maria mit dem Kinde zwischen den Schutzheiligen der Kirche dar, für die es bestimmt war. Als Ort ist der wirkliche, von Wolken durchzogene, von Licht durchflossene Himmel gedacht. Die Himmelskönigin, die den nackten Knaben im Arme hält, schwebt, auf Wolken stehend, heran und herab. Auf den Wolken kniet links, andächtig emporschauend, der Papst Sixtus II., kniet rechts, mit demütig gesenktem Blicke, die hl. Barbara. Zwei reizende Engelknäblein stützen sich, entzückt emporblickend, vorn auf den Altarrand, auf den auch der Papst seine Tiara niedergelegt hat. Der lichtgetränkte Himmel ist mit duftig verschwimmenden Englein- und Seraphimköpfen gefüllt. Alle Bewegungen, die sich zu einem unvergleichlichen Linienrhythmus ver-

einigen, sind durch das ruhigste Gleichgewicht gebändigt und geadelt. Neu ist, daß Maria und ihr Knabe, ohne sich äußerlich umeinander zu kümmern, fast von vorn gesehen, geradeaus blicken. Daß sie, ganz von ihrer göttlichen Sendung erfüllt, den Blick mehr nach innen als nach außen kehren, ist zuzugeben. Gleichwohl hat der Beschauer das Gefühl,



Abb. 8. Rafael, Papst Leo X. mit den Kardinälen de' Rossi und Giulio de' Medici.
Ein Gruppenbild im Palazzo Pitti zu Florenz. Nach Phot. von Gebr. Alinari, Florenz.

daß sie ihn anblicken, daß sie seinetwegen herabschweben; und hoheitsvollere Blicke als diese, in denen das ganze Erlösungsgeheimnis sich widerspiegelt, hat die Hand eines irdischen Malers niemals wiedergegeben. Neu ist aber auch die flüssige, breite malerische Behandlung, neu die ganze lichtdurchflossene Farbensprache des einzigen Bildes. In voller Freiheit, wenn auch innerhalb der Grenzen des Zeitstils, beherrscht Rafael hier alle Ausdrucks- und Darstellungsmittel; und es

bleibt dabei, daß seine Madonna mit dem hl. Sixtus zu den wenigen schlechthin vollkommenen Kunstwerken gehört, die die Erde trägt.

Rafaels letztes eigenhändiges Gemälde war die Verklärung Christi auf dem Berge Tabor, jetzt in der vatikanischen Galerie. Der obere Teil des Bildes stellt die Verklärung auf dem Berge in seherischer Auffassung und in reifer, duftiger Malweise dar. Der untere Teil schildert das vergebliche Bemühen der Apostel, ohne den Heiland einen besessenen Knaben zu heilen. Die landläufige, nicht durch alte Quellen gestützte Meinung, daß Rafael vor der Vollendung des Bildes gestorben sei und Giulio Romano den unteren Teil ausgeführt habe, hat Julius Vogel vor kurzem bündig widerlegt. Hier nimmt die Anordnung mit schiefgestellten Achsen Probleme der barocken Folgezeit voraus. Man sieht, daß Rafael weit davon entfernt war, sich mit Errungenem zu begnügen, sondern sich immer neue Ziele steckte und zu immer weiteren Flügen erhob. Trotz ihrer willigen Aufnahme fremder Errungenschaften tragen alle eigenhändigen Schöpfungen Rafaels ein durchaus persönliches Gepräge, in dem Wahrheit und Schönheit unauflöslich verbunden sind; und wenn dieses persönlichste Eigentum Rafaels nach ihm auch zum Gemeingut der Kunst geworden und bis zum Überdruß verallgemeinert worden ist, so war es damals doch neu und wirkte so hinreißend, wie vor zweitausend Jahren der reine Stil des Phidias.

2. Die Weiterentwicklung der mittelitalienischen Kunst.

Mit den Bauten Bramantes und Michelangelos haben wir den Anfang und das Ende der mittelitalienischen Baukunst dieser Zeit bereits kennengelernt. Ihre Entwicklung und Entfaltung nahm aber auch unabhängig von diesen größten der großen Baumeister ihren natürlichen Verlauf. Die räumliche Größe der Bauwerke der in Rom erblühten Hochrenaissance führte von selbst zu einer Verstärkung der Mauern und Stützen, zu einer Bevorzugung der Kuppeln, Tonnengewölbe und Pfeiler, aber auch zu einer Kräftigung und Vereinfachung aller Einzelformen. In der Wandgliederung ersetzten weit vorspringende Halbsäulen die flachen Pilaster der Frührenaissance; und Hand in Hand damit ging eine reinere Anwendung der antiken Formensprache, die teils durch ein besseres Verständnis des altrömischen Bauschriftstellers Vitruvius, dem zu Ehren 1542 eine „vitruvianische Akademie“ in Rom

gegründet wurde, teils durch erneute Ausgrabungen und Nachmessungen der Überreste der alten Römerbauten bedingt wurde. Hand in Hand damit ging aber auch ein neues, ein reineres Gefühl, für Ebenmaß und Rhythmus der Gliederungen, für einen auf Naturgesetzen beruhenden Adel der Verhältnisse, die, wie der „goldene Schnitt“, im menschlichen Körper vorgebildet sind oder, wie die Wiederholung mathematisch ähnlicher Grundformen in verschiedener Größe neben- oder ineinander, durch geometrische Zeichnungen nachweisbar sind.

Im Kirchenbau herrschte in der kurzen Blütezeit der Zentral- und Kuppelbau, der gleichzeitig in Konstantinopel mit neuem Leben erfüllt wurde. Daß Strzygowski ihn aus Armenien ableiten zu können meint, ist schon bemerkt worden (S. 28). Der Palastbau aber wurde immer noch durch den Hof, dessen Säulen sich in Pfeiler mit Halbsäulen verwandelten, und durch die Fassade beherrscht, die anfangs durch kräftig vorspringende, oft verdoppelte Halbsäulen noch energischer gegliedert wurde als bisher, bald aber das ganze Scheingerüst der Säulenarchitektur abwarf, um nur durch die Verhältnisse der einzelnen Stockwerke zueinander und die Verteilung der Fenster, Nischen und Türen in ihnen zu wirken. Die Fenster, Türen und Nischen aber wurden oft von Halbsäulchen oder Pilastern eingefaßt und darüber mit flachen Dreieck- oder Halbrundgiebeln bedeckt. Unter den Säulenordnungen wurde die toskanisch- oder römisch-dorische (die griechisch-dorische kannte man nicht) mit Fußstücken und Halsringen vorübergehend den anderen vorgezogen, wodurch das Blattwerk sich dann, von Halbkränzen im Friesschmuck abgesehen, der architektonischen Zierkunst so gut wie völlig entzog. Alles war ruhiges Gleichgewicht und maßvolle Schönheit.

Unter Innozenz VIII. (1484—92) wurde 1487 das Belvedere des Vatikans als besondere Frührenaissance-Villa errichtet, setzte dann aber der noch reinere, freier und doch strenger an die römische Antike sich anschließende Baustil ein, dessen erste und vornehmste Schöpfung die Cancelleria (1486—96 erbaut) in Rom ist, die früher allgemein als Bramantes erster Hochrenaissancebau gepriesen wurde (S. 22 und 23). Da Bramante aber erst 1499 nach Rom kam, wird der edle Bau dem großen Urbinaten neuerdings allgemein abgesprochen. Doch scheint es nicht ausgeschlossen, daß Bramante sich, wie Vasari berichtet, als er nach Rom kam, noch mit der Vollendung des Baues zu schaffen gemacht habe. Jedenfalls steht der „Kanzleibau“ mit seinen zarten Profilen und flachen Vorsprüngen der Frührenaissance noch näher als der Hochrenaissance. Die Fassade

hat Albertis Fassade des Palazzo Ruccellai in Florenz zur Voraussetzung. Das Erdgeschoß trägt noch keine Pilastergliederung. In den beiden Obergeschossen aber ist jeder Zwischenraum zwischen den rechteckig umrahmten Fenstern durch korinthisierende Wandpilasterpaare geschmückt, über denen sich Gebälke hinziehen. Das krönende Zahnschnittgesimse springt, wie alle Pilaster, nur mäßig vor. In dem herrlichen Hofe sind das Erdgeschoß und das erste Obergeschoß in Bogenhallen aufgelöst, deren untere Säulen der toskanisch-dorischen, deren obere Säulen einer freien, ohne Voluten ionisierenden Ordnung angehören, während das zweite Obergeschoß mit korinthischen Pilastern edelster Gestalt geschmückt ist. Alle Profile sind mit größtem Feingefühl umrissen. Wunderbar klingen an der Fassade wie im Hofe die großen reinen Hauptverhältnisse mit den maßvollen, edel durchgebildeten Einzelformen zusammen.

An die Cancelleria schließen sich Paläste wie der feine Palazzo Giraud, jetzt Torlonia, an, der das System der Cancelleria, auf einen engeren Raum beschränkt, in strafferen Verhältnissen durchbildet. Immerhin waren durch diese Bauten die Wege gewiesen, auf denen Rom sich zur Mutter der Hochrenaissance entwickelte.

Wie Bramante war der kaum minder bedeutende Giuliano da Sangallo (1445, nach anderen erst 1451—1516) aus der Frührenaissance hervorgewachsen, der alle seine Meisterwerke, wie die reizende kleine Zentralkirche der Madonna delle Carceri (1485—91) in Prato, die feine achteckige Sakristei von Santo Spirito (1488—92) und sein römisch-ionisch ausgestatteter Klosterhof von Santa Maria Maddalena dei Pazzi (1492—1505) in Florenz, angehören. Wie Bramante aber ging auch Giuliano in Rom, den Anforderungen der Zeit und des Ortes nachgebend, zur Hochrenaissance über. Schon seine Stellung beim Bau der Peterskirche (S. 55) und sein nahes Verhältnis zu Michelangelo beweisen, was seine zahlreichen erhaltenen Handzeichnungen bestätigen, daß er den Übergang zur Hochrenaissance aus sich heraus mitmachte.

Zur Hochrenaissance gelangte auch sein Bruder Antonio da Sangallo der Ältere (1455, nach anderen 1461—1534), dessen vornehme, im Erdgeschoß von außen und innen dorisch gehaltene Kreuzkuppelkirche San Biagio zu Montepulciano (1518—37) eine freiere Wiederholung der Carceri-Madonna Giulianos ist. Die vier Arme des griechischen Kreuzes des Grundrisses springen kräftiger heraus. In die vorderen durch sie gebildeten Winkel sind wohlgestaltete, vom Bau-

körper getrennte Türme gestellt, von denen nur der zur Linken ausgeführt worden ist. Die drei unteren, vierseitigen Turmgeschosse zeigen die klassische Folge der dorischen, ionischen und korinthischen Ordnung. Antonio da Sangallos weltlicher Hauptbau ist das Stadthaus zu Monte Sansavino mit seinem kräftigen Rustika-Erdgeschoß unter dem streng und edel mit dorischen Pilastern gegliederten Obergeschoß.

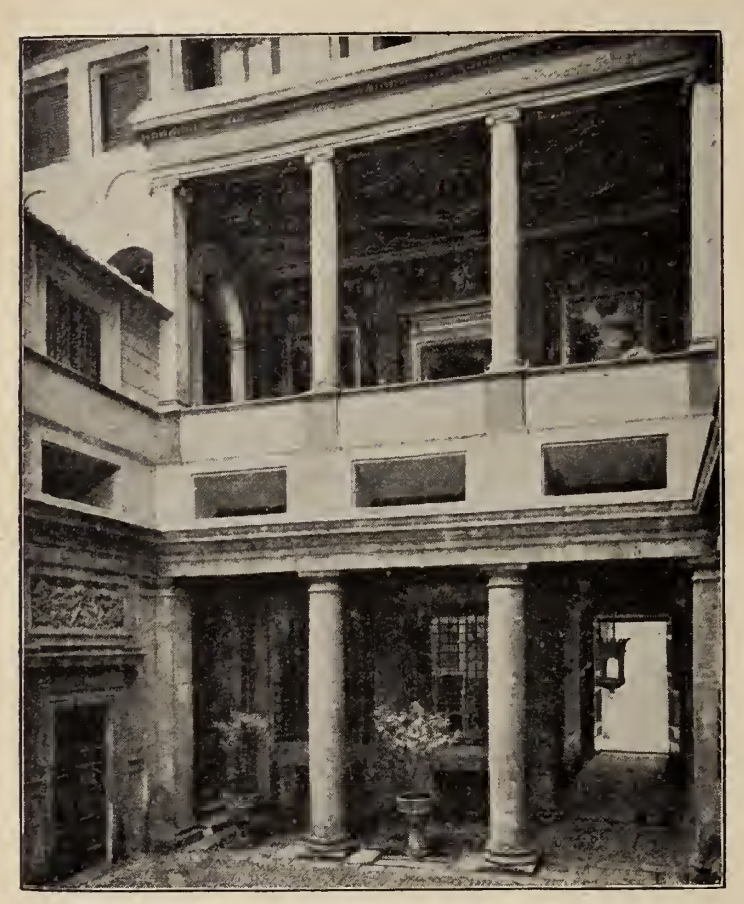


Abb. 9. Peruzzi, Der Hof des Palazzo Massimi alle Colonne in Rom.

Nach Phot. von Gebr. Alinari, Florenz.

Als dritter Mitschöpfer der Hochrenaissance ist der berühmte Bildhauer Andrea Sansovino zu nennen (1460—1529), der, als Baumeister ein Schüler Giulianos, zu Ende des 15. Jahrhunderts die florentinische Frührenaissance nach Portugal trug, wo freilich kein sicheres Werk von ihm erhalten ist, zur beginnenden Hochrenaissancezeit seine Vaterstadt Monte Sansavino mit korinthischen und ionischen Hallen schmückte, nach 1511 in Rom für den Kardinal Antonio del Monte den klassisch schlichten, nur im Obergeschoß etwas reicher geschmückten Palast vor der Porta del Popolo schuf, schließlich aber zum Weiterbau und zur bildnerischen Ausschmückung (S. 23) des mit der Casa Santa ausgestatteten Domes nach Loreto berufen wurde, dessen Kuppel Giuliano da Sangallo 1500 gewölbt hatte.

Bramantes eigentliche Schüler waren zumeist seine Gehilfen oder Nachfolger am Bau der Peterskirche. Allen voran war Rafael zu nennen (S. 66). Dann folgte der bedeutende, auch als Maler bekannte Sienese Baldassare Peruzzi (1481—1537), der freilich selbständig in Rom die antiken Bauten nachgezeichnet und nachgemessen hatte, aber im engsten Anschluß an Bramante z. B. seinen Entwurf für die Peterskirche schuf, der die Säulenumgänge der Kreuzarmrundungen betonte.

Seine ganze Bedeutung spricht aus seinem Palazzo Massimi alle Colonne (1535) zu Rom. Wunderbar schmiegt die gerundete Außenseite dieses Bauwerkes sich der Krümmung einer engen Gasse an; köstlich entspricht dem Inneren dieser Rundung die zierliche Vorhalle mit ihren malerischen Nischenschlüssen und ihren ungleichen Säulenzwischenräumen; einzig ist der Prachthof mit seiner von geradem Gebälk bedeckten dorischen Säulenhalle, über der sich eine ionische Laube erhebt; Redtenbacher nannte ihn den schönsten Hof der Renaissance (Abb. 9). Überall zeigt sich die klassische Schulung, aber auch der selbständige, gegebenen Bedingungen frei entsprechende Sinn des Meisters.



Abb. 10. Antonio da Sangallo d. J., Der Hof des Palazzo Farnese in Rom.
Nach Phot. von Gebr. Alinari, Florenz.

Wirklicher Schüler Bramantes war auch Antonio da Sangallo der Jüngere (eigentlich Cordiani, 1483—1546), der wegen einiger zeitgemäßen Eigenwilligkeiten, wie der einwärts geschwungenen Fassade seiner Zecca Vecchia (Banco di Santo Spirito), des geschweiften Sockels seines Palazzo Farnese und der verstärkten Rahmenecken der Zwischengeschoßfenster seines Modells zur Peterskirche in Rom, von Wölfflin schon zu den Begründern des Barockstils gerechnet wird. Im ganzen aber gehört er doch noch zu den Vertretern der reinen Hochrenaissance. Man betrachte daraufhin nur seine feingegliederten Kapellen in San Giacomo degli Spagnuoli in Rom und im Dom zu Foligno, seinen keuschen, früher Peruzzi zugeschriebenen Palazzo della Linotta in Rom. Klassisch ist sein unten dorischer, oben ionischer Pfeilerbogenhof im Palazzo Baldassini zu Rom, im ganzen klassisch aber auch sein erhaltenes Holzmodell der Peterskirche. Von außen in dorische, ionische und korinthische Stockwerke gegliedert, behält es im Inneren die Zentralanlage bei, schiebt ihr jedoch einen nur lose mit dieser verknüpften Vorbau

als Fassadenträger vor. Der weltliche Hauptbau des jüngeren Antonio da Sangallo aber, jener Palazzo Farnese (seit 1534), zeigt seine mit Rustika-Kanten und einem Rustika-Tor versehene, übermörtelte Außenfläche bereits ohne Pilastergliederung, nur von nahe aneinandergerückten Fenstern durchbrochen, die in den beiden oberen Stockwerken von Säulchen eingefaßt und in rhythmischem Wechsel von flachen Dreieck- und Halbrundgiebeln bedeckt sind. Das gewaltige Kranzgesimse, mit dem Michelangelo das Gebäude krönte, faßt alles sicher zusammen. Malerisch ist die dreischiffige, mit edlen Kassettengewölben geschmückte dorische Eingangshalle, großartig aber der unten mit dorischen, oben mit ionischen Halbsäulen versehene Pfeilerhof (Abb. 10), dessen untere klassische Stockwerke erst durch Michelangelos drittes Geschoß einen eigenwillig bedeutsamen Abschluß erhalten haben.

An Rafael schloß sich auch als Baumeister sein Schüler Giulio Pippi, genannt Giulio Romano (1499—1546), an, von dessen römischen Palästen der Palazzo Maccarani mit seinem dorischen Pilasterhauptgeschoß über kräftigem Rustika-Erdgeschoß nach dem Muster der späteren Paläste Bramantes und Rafaels (S. 22 und 66) gegliedert ist. Ungestümer entwickelte Giulio sich in Mantua, wohin er 1524 übersiedelte. Prächtig sind hier seine Saalausstattungen im Herzogspalast der Gonzaga, derb und kräftig aber wirkt sein Palazzo del Tè, das breitgelagerte herzogliche Lustschloß, dessen Rustikapanzer kaum durch die dorischen Pilaster, die in ihn einbezogen worden, gemildert erscheint. Als vollschöner Hochrenaissanceraum gilt mit Recht die große, gegen den Garten geöffnete Mittelhalle mit ihren lichten Rundbogenöffnungen, zwischen denen — ein rasch beliebt werdendes Motiv — jedesmal zwei Säulen durch ein kurzes, gerades Gebälk verbunden sind.

Kehren wir nach Mittelitalien zurück, so sehen wir in Pesaro unter den Händen des Malers Girolamo Genga (1476—1551), der als Baumeister die Richtung Lauranas im Sinne Bramantes fortsetzte, nicht nur den tonnengewölbten Saalbau der Kirche Johannes des Täufers, sondern auch draußen am Bergabhang in der Villa Imperiale einen stattlichen urbinatischen Landsitz entstehen, der im Mittelpunkt des italienischen Villenbaues der Hochrenaissance steht. Besonders die malerische innere Ausschmückung dieser Villa ist, wie die Peruzzis in einem der oberen Säle der Villa Farnesina in Rom, typisch für eine raumerweiternde Wandbemalung, die zugleich die Mutter der wändeschmückenden italienischen Landschaftsmalerei ist.

Die bramantische Hochrenaissance entfaltet ihre Reize aber auch noch in einer Reihe mittelitalienischer Bauwerke, bei deren Meistern wir nicht verweilen können. Von den Zentralkuppelkirchen dieser Art erscheint Santa Maria della Consolazione in Todi (1508—24) auf ihrem Grundriß mit vier gleichmäßig abgerundeten Kreuzarmen im Äußeren noch glücklicher gegliedert als im Inneren. Von den Langkirchen dieses Stils aber zeichnet der Dom zu Foligno sich durch die Reinheit des sechsquadratischen lateinischen Kreuzes seines Grundrisses aus. Von den Palästen dieser Richtung ist der Palazzo Spada in Rom wichtig, weil er sich offenbar an Rafaels Palazzo Branconi (S. 67) anschließt. Das Erdgeschoß ist in Rustika gehalten, in den oberen Stockwerken aber ersetzt der plastische Schmuck von Fruchtschnüren und Giebelnischen mit Bildsäulen die strenge architektonische Gliederung. Gerade hier kündigt die Umbildung des Geschmackes sich an.

Es liegt in den organischen Gesetzen der kunstgeschichtlichen Entwicklung begründet, daß ein Zustand reinen Gleichgewichts sich im Kunstschaffen der Völker nicht länger als ein Menschenalter zu halten pflegt. Einem neuen Geschlecht bleibt nur übrig, nach neuen Zielen auszuschauen oder sich der herkömmlichen Erstarrung zu überlassen. Ein Glück für die Weiterentwicklung der mittelitalienischen Baugeschichte aber war es, daß das Streben nach immer größerer Wucht, Einheitlichkeit und Selbständigkeit sich hier in einer so gewaltigen künstlerischen Persönlichkeit wie Michelangelo verkörperte, an dessen Hand wir die Grenzen der Hochrenaissance bereits überschritten haben.

Die Entwicklung der Kunst des 16. aus der des 15. Jahrhunderts vollzog sich in der mittelitalienischen Bildnerei in derselben Richtung wie in den übrigen Künsten. Aber die neue Richtung stand den Bildhauern, von dem einzigen, alle überragenden Michelangelo abgesehen, nicht so gut zu Gesichte wie den Baumeistern und Malern. Das Licht, das Buonarrotis Schöpfungen ausstrahlten, stellte alle übrigen Bildhauer in den Schatten oder blendete sie, so daß ihr Blick sich umflorte. Der Hang der Hochrenaissance zur Verstärkung der Formen führte in der Kunst, der es hauptsächlich um die Wiedergabe von Menschen zu tun ist, unter den Händen der Nachahmer nur allzu äußerlich über die Natur hinaus; die Neigung, die Formen zu vereinfachen, ließ sich nur schwer mit dem Wunsche vereinen, die Richtungsgegensätze der Bewegungsmotive zu betonen; das Streben, nur das Wesentliche her-

vorzuheben, verleitete gerade hier zu leerer Verallgemeinerung. Selbst der engere Anschluß an die Antike äußerte sich, da erst wenig wirkliche Meisterwerke der alten Plastik bekanntgeworden waren, eher in einer Verderberung als in einer Verfeinerung der Formensprache. Besonders der neue, im Vordergrunde der Darstellungen fast rundplastische Reliefstil entlehnte gerade den römischen Sarkophagreliefs seine Überfüllung und Schwerfälligkeit. Da aber die ausgegrabenen Antiken im feuchten Erdengrunde ihren einstigen Farbenüberzug abgestreift hatten, wurde die Verschmähung aller Farbenzutaten, außer in der Tonbildnerei, jetzt zur Regel, die man mit dem Grundsatz der reinlichen Scheidung zwischen den Künsten ästhetisch zu rechtfertigen suchte. Auch wurde das Stoffgebiet der Bildnerei, immer von der Kunst Michelangelos abgesehen, in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts noch keineswegs in solchem Maße, wie man infolge ihres engeren Anschlusses an die Antike erwarten könnte, durch die Aufnahme mythologischer Darstellungen erweitert. Umgekehrt aber leitete das Beispiel Michelangelos, das die subjektive an die Stelle der objektiven Individualität setzte, einen Rückgang der Bildniskunst in der Plastik ein, die diesen Kunstzweig jetzt lieber der geschmeidigeren Malerei überließ. Gerade in der Bildhauerei war der Sommer der reinen Vollendung noch kürzer als in den anderen Künsten. Da Michelangelo in erster Linie Bildhauer war und sein wollte, erklärt es sich von selbst, daß besonders die Bildhauer in seinen Bann gerieten. An den Anfang unsrer Betrachtung aber stellen wir die hervorragenden, schon als Baumeister genannten Künstler, die sich wenigstens in ihrer Jugend unabhängig von dem Gewaltigen entwickelt hatten.

Giuliano da Sangallo (S. 77) scheint den Meißel kaum selbst geführt zu haben. Wohl aber hat er Entwürfe für den figürlichen Teil seiner Werke der Kleinarchitektur geschaffen. Die Medaillons und Friese der mit Renaissancearabesken gefüllten Nischenumrahmungen seiner Grabmäler der Sassetti (1485—91) in Santa Trinità zu Florenz, die statt der Liegebilder nur die markigen Profilbildnisse der Verstorbenen zeigen, sind in ihrem beziehungsvoll heidnischen Inhalt wie in ihrer ganzen Formensprache römischen Sarkophagreliefs nachgebildet; und auf gleichem Boden steht der bildnerische Schmuck seines Palazzo Gondi (1495) zu Florenz, während sein Hochaltar von 1508 in der Carceri-Madonna zu Prato die christlichen Überlieferungen seiner neuen, von der Antike beeinflußten Formenauffassung unterordnet.

War Giuliano da Sangallo von Haus aus Holzarbeiter und Bau-

meister gewesen, so war sein Nachfolger Andrea Contucci, genannt Sansovino (1460—1529), gelernter Bildhauer aus der altflorentinischen Schule Pollajuolos. Die Werke seiner frühen florentinischen Zeit, wie sein bemalter Terrakottaaltar in Santa Chiara zu Monte Sansavino, seiner Vaterstadt, sind noch Schöpfungen der späten Frührenaissance. Was er während seines Aufenthalts in Portugal (1491—99) geschaffen, ist nicht greifbar. Als er um 1500 seine Arbeit in Florenz wieder aufnahm, erschien er sofort neben Michelangelo als Vertreter der neuen Richtung. Seine Marmorgruppe der Taufe Christi (Taf. VI, Abb. 2) über Ghibertis Osttür am Baptisterium zu Florenz gilt als das reinste Bildwerk der florentinischen Hochrenaissance. Um 1502 begonnen, ist sie freilich erst nach Jahrzehnten von Vincenzo Danti vollendet, ja, der gespreizte Engel ist erst im 18. Jahrhundert hinzugefügt worden. Christus und der Täufer aber, dessen mit der Taufschale vorgestreckter Rechten sein ausgestrecktes linkes Bein das gegensätzliche Gleichgewicht hält, gehören in der Tat zu den klassischen Werken jener Tage. Besonders die fast nackte Gestalt des Heilands, der mit auf der Brust zusammengelegten Händen und gesenkten Augen dasteht, ist bei edler Formenbildung noch von unmittelbarer Anschauung erfüllt. Da jede der beiden Gestalten auf einem Sockel für sich steht, ist von wirklicher Gruppenbildung freilich keine Rede. Verwandt sind Andreas schöne, noch von leichter Herbheit umspielte Marmorgestalten des Täufers und der Madonna (1503) in der Johanneskapelle des Domes zu Genua.

In Rom, wo er sich um 1504 niederließ, schuf der Meister dann für Julius II. die beiden großen Wandgräber im Chor von Santa Maria del Popolo: zur Linken 1505 das Grabmal des Kardinals Ascanio Maria Sforza, zur Rechten 1507 das des Girolamo Basso della Rovere. Beide gehören zur Klasse jener florentinischen Wandnischengräber, die in Rom mit vollständiger Triumphbogenarchitektur umkleidet wurden. Ihr mächtiger Aufbau folgt bereits dem Stil des 16. Jahrhunderts; nur in der reichen Arabeskenornamentik, mit der ihre Säulen, Sockel und Friese umsponnen sind, klingt das 15. Jahrhundert nach. Die stehenden „Tugenden" in den Seitennischen, die sitzenden auf den Kranzgesimsen darüber und das Standbild Gottes zwischen Engeln, das die Mittelattika krönt, zeigen die freie und reine, aber auch kühle Formensprache der neuen Richtung ohne geistvollere Durchbildung. Die Marmorbilder der beiden Kirchenfürsten aber, die unter den Mittelbogen auf ihren Sarkophagen schlummern, weisen in ihrer halbaufgerichteten Stellung, welche die Richtungs-

gegensätze der Motive ausnutzt, schon aus der schlichten Blütezeit in die absichtlichere Nachblütezeit hinüber. Hält Ascanio Sforza, obgleich er schläft, seinen Kopf doch mit der Hand seines aufgestützten rechten Armes!

Andreas letzte Schöpfungen gehören dem Dom von Loreto, wohin er 1513 übersiedelte und wohnen blieb, bis er 1529, dem Sterben nahe, in seine Vaterstadt zurückkehrte. Die Aufgabe, die Nischen an Bramantes klassischer Casa Santa (S. 23) im Dom zu Loreto mit Königs-, Propheten- und Sibyllengestalten, ihre Hauptfelder mit Reliefbildern aus dem Marienleben zu schmücken, machte die Heranziehung zahlreicher Mitarbeiter nötig. Zu den schönsten dieser etwas überfüllten, nur allzu malerisch aufgefaßten Reliefs gehört das der Verkündigung, auf dem die Jungfrau sich fast unwillig zum Engel umwendet, über diesem aber in himmlischen Heerscharen Gottvater selbst in einer Haltung heranschwebt, die deutlich genug an die des Weltschöpfers in Michelangelos Deckengemälde erinnert. Außer dem Standbild des Propheten Jeremias und diesem Relief hat Andrea auch das der Geburt Christi eigenhändig ausgeführt, an der Ausführung anderer sich wenigstens beteiligt. Berühmt ist namentlich noch die Geburt Mariä, die erst 1531 von Baccio Bandinelli vollendet wurde.

Aus dem etwas jüngeren Geschlecht ragt zunächst die menschlich leidenschaftliche und doch künstlerisch abgeklärte Gestalt des Florentiners Pietro Torreggiani (1472—1522) hervor, der die klassisch-italienische Kunst nach Spanien und England trug. Er war Mitschüler Michelangelos bei Bertoldo gewesen; und Mitwelt und Nachwelt haben ihm nicht vergessen, daß er in einem Jugendstreit dem nachmals Größten der Großen durch einen Faustschlag das Gesicht verunstaltet hatte. Torreggiani gehört zu den Meistern, welche die Wirklichkeit innerlich vergrößerten, ohne sie mit den Augen Michelangelos anzusehen. Neben der Stein- und Erzkunst war ihm auch die Terrakottabildnerei im Sinne des großen Frührenaissancemeisters dieser Gattung, des auch in Frankreich tätigen Modenesen Guido Mazzoni (geb. 1450), geläufig. Nach England kam Torreggiani 1512, um das Grabmal König Heinrichs VII. und seiner Gemahlin Elisabeth in Westminster Abbey (1512—19) auszuführen. Auf dem schwarzen Marmorschrein, der mit vergoldeten Pilastern und reizvoll belebten kleinen Bronzereliefs geschmückt ist, ruhen die schlichten, wahrhaftigen Bronzebilder des Herrscherpaares. Von besonderer Natürlichkeit erscheint ebendort Torreggianis ehernes Liegebild der Margareta von Richmond. Das Hauptbeispiel seiner großen

Terrakottakunst in England aber ist das edle Grabmal des Dr. Young von 1516 in den Rolls Buildings in London. Auf Torreggianis Tätigkeit in Spanien kommen wir zurück.



Abb. 11. Jacopo Sansovino, Bacchus. Marmorstandbild im Nationalmuseum zu Florenz. Nach Phot. von Gebr. Alinari, Florenz.

Etwas älter als Michelangelo, wie Torreggiani, war aber auch der Florentiner Giovanni Francesco Rustici (1474—1554), der Schüler Verrocchios und Leonardo da Vincis, der schaffensstark aus seiner Umgebung hervorragt. Seine Bronzegruppe der Predigt des Täufers über der Nordtür des Baptisteriums zu Florenz stellt den Täufer in der Mitte wie den Pharisäer und den Leviten zu dessen Seiten freilich auch noch auf getrennte Rundsockel (S. 83). Geistig ist die Einheit der Gruppe jedoch gewahrt, frei und lebendig zugleich sind die drei Einzelgestalten durchgebildet, und überzeugend kommt der Ausdruck widerwilligen, aber unwiderstehlichen Lauschens in der Haltung und den Köpfen der beiden Hörer, die Gebärde ernster, hinreißender Rede im Johannes zur Geltung. Von Rüsticis Altersgenossen ist Benedetto Rovezzano (um 1474—1554), so unzulänglich seine figürlichen Arbeiten, wie die einförmigen Reliefs vom Grabmal des hl. Gualberto (1507—14) im Bargello und sein wenig lebensvoller Jünger Johannes (1513) im Dom zu Florenz, erscheinen, wenigstens ein kühner Neuerer auf dem Gebiete der Zierkunst. Die alten Motive behandelt er kraftvoller und daher zugleich lichter und schattiger als seine Vorgänger; neue hellenistisch-römische Motive aber sind z. B. die Totenschädel und Waffen am Sarkophag des Oddo Altoviti in der Apostelkirche zu Florenz. Auch Rovezzano wurde nach England berufen, wo er das Seine zur Verbreitung der italienischen Kunst beitrug.

Ein wirklicher Schüler Andrea Sansovinos war der Florentiner Jacopo Tatti (1486—1570), der sich nach seinem Meister Jacopo Sansovino nannte. Nachdem er sich 1527 in Venedig niedergelassen, erhob er sich rasch zum Beherrscher der Baukunst und Bildnerei der Lagunenstadt, in der wir ihm wieder begegnen werden. In seiner vorhergehenden florentinischen und römischen Zeit entwickelte er sich anfangs im Anschluß an Andrea, dann unter dem Einfluß Michelangelos und der Antike zu einem geschickten Baumeister und tüchtigen Bildhauer. Bezeichnend ist, daß er die Laokoongruppe in Bronze nachbildete. Sein begeistert ausschreitender, einem schönen Jüngling nachmodellierter nackter Bacchus (Abb. 11) im Bargello, der die volle Schale in der Linken erhebt, gehört zu den reinsten, aber nicht zu den eindringlichsten Gebilden der Hochrenaissance. In Rom verrät sein Riesenstandbild des hl. Jakobus in Santa Maria di Monserrato schon einen absichtlichen Wetteifer mit Michelangelo.

Ein anderer Schüler Andreas und Jacopos war Niccolò Pericoli, genannt Tribolo (1485—1550), dessen frühere Zeit durch sein schlichtes Jakobusstandbild im Dom zu Florenz gekennzeichnet wird. Seit 1525 arbeitete er in Bologna, wo er sich in den Reliefs aus dem Leben Josephs und Moses' und den erst leicht von Michelangelo angehauchten Propheten und Sibyllen an den Seitentüren von San Petronio noch als Meister reiner, keuscher Formensprache und zurückhaltend lebensvoller Erzählungsweise betätigte, in seinem Relief der Himmelfahrt Mariä im Inneren der Kirche aber entschiedener in die machtvollen bewegten Bahnen Michelangelos einlenkte.

Dem dämonischen Einfluß Michelangelos vermochte eben keiner der jüngeren Bildhauer sich ganz zu entziehen; am wenigsten seine eigentlichen Schüler, wie Baccios Sohn Raffaello da Montelupo (1505 bis 1567), der den hl. Damian in der Mediceerkapelle zu Florenz (rechts von der Madonna, S. 49) und die Nebenfiguren am Grabmal Julius' II. in San Pietro in Vincoli zu Rom für Michelangelo ausführte, und der Toskaner Fra Giovanni Francesco Montorsoli (1507—63), der den bewegten, aber doch noch ruhig in sich gefestigten hl. Cosmas in der Mediceerkapelle (links von der Madonna) arbeitete. In ihren eigenen Werken suchen diese Meister sich den Fesseln der Art Michelangelos bald willig hinzugeben, bald zu entwinden, um dann doch anderen Einflüssen zu unterliegen. Raffaello da Montelupo erscheint schon 1518 in seinem ruhig geschlossenen Grabmal des Kardinals Rossi in Santa Felicità zu

Florenz als in sich gesammelter Hochrenaissancemeister, führte aber nach 1540 das Grabmal Baldassare Turinis im Dome zu Pescia so absichtlich der „neuen Richtung“ zu, daß Burckhardts Cicerone es als „michelangeleske Mißgeburt“ bezeichnet. Montorsolis eigene Hauptschöpfung ist der reich bildnerische Schmuck des Inneren der Doriakirche San Matteo zu Genua, der, 1561 vollendet, trotz oder wegen seiner unpersönlichen Fülle von Schönheit noch „klassisch“ im Sinne der Hochrenaissance wirkt. Zur Hochrenaissance gehört auch noch Michelangelos Schüler, der Lombarde Guglielmo della Porta (vor 1516—77), der sich durch sein unter Michelangelos Augen entstandenes ehernes Sitzbild des Papstes Paul III. (1551) an dessen Grabmal in der Peterskirche zu einem Bildnisplastiker von eigener, großer und natürlicher Auffassung erhob. Seine meisten früheren Arbeiten besitzt Genua.

Im bewußten Gegensatz zu Michelangelo und in absichtlichem Wettbewerb mit ihm aber entwickelte sich, ohne sich seinem Einfluß entziehen zu können, der Florentiner Baccio Bandinelli (1493—1560), der als neidischer Nebenbuhler Michelangelos der Größe und Bewegungsfreiheit dieses Meisters von außen beizukommen suchte, es dadurch aber nur zu Schöpfungen brachte wie seiner prahlerisch nüchternen Gruppe des Herkules und Kakus (1530—34) vor dem Palazzo Vecchio, seinem flauen Bacchus im Palazzo Pitti und seiner nur wenig unmittelbareren Gruppe Adams und Evas (1556) im Bargello. Immerhin zeigen Arbeiten Bandinellis wie seine Reliefgestalten der Apostel und Propheten an den Chorschranken des Domes zu Florenz, die um 1550 entstanden, daß der Künstler, wenn er nicht als Mitläufer eigenwilliger Bestrebungen auftrat, Tüchtiges und Angemessenes zu schaffen imstande war. Insofern steht gerade er im Abschluß der Hochrenaissancebildnerei Mittelitaliens. Er starb noch vor der Gründung der florentinischen Akademie der Zeichenkunst, mit der 1561 das neue Zeitalter besiegelt wurde.

Seit der Florentiner Leonardo da Vinci die schlummernden Eigenkräfte der mittelitalienischen Malerei geweckt hatte, schritt sie mit Bewußtsein dem Ziel entgegen, die Bildfläche mit vollerem Scheine der Wirklichkeit und zugleich mit reinerem Abglanz einer höheren Wahrheit zu beleben. Die Verschiedenheit der örtlich, zeitlich und persönlich bedingten Formeln aber, mit denen sie damals wie später diese Versuche unternahm, führte damals wie heute zu verschiedenen Ergebnissen, die naturgemäß bald in dieser, bald in jener Beziehung hinter der Wirk-

lichkeit oder der künstlerischen Wahrheit zurückbleiben. In Mittelitalien ließ der Einfluß der wesentlich zeichnerisch empfundenen Formenwucht Michelangelos die malerischen Errungenschaften Leonardos nur in wenigen Fällen rein hervortreten; die dämonische Macht der Ausdrucksweise Michelangelos aber erzeugte gerade hier jenen „Manierismus“, der den Stil überall da verdrängt, wo die völlige gegenseitige Durchdringung von Form und Inhalt einer Verselbständigung der äußerlichen, nicht mehr vor der Natur nachgeprüften Motive Platz macht.

Am lebendigsten gestaltete die Weiterentwicklung sich immer noch in Florenz, wo freilich nur die Schule Domenico Ghirlandajos und die Schule Piero di Cosimos, der selbst schon von Leonardo berührt war, ihre Fortpflanzungskraft bewahrten und bewährten. Der Schule Ghirlandajos bleibt der Ruhm, Michelangelo unterwiesen zu haben. Einander parallel aber entwickelten sich jetzt in ihr Michelangelos Jugendfreunde Giuliano Bugiardini (1475—1554) und Francesco Granacci (1477—1543), zwei mittelmäßige, unselbständige Künstler, in denen sich nacheinander die Einflüsse ihrer bedeutenderen Zeitgenossen verdichteten. Bugiardini wird von Vasari als vorzüglicher Bildnismaler gepriesen und tritt uns als solcher auch greifbar entgegen, wenn ihm die sogenannte „Monaca“, die prächtig gemalte lesende Dame des Palazzo Pitti, mit Recht zugeschrieben wird. Granacci, der später unter Fra Bartolommeos Einfluß geriet, wirkt schon mit seiner Dreieinigkeit in Berlin als Hochrenaissancemeister ohne ausgesprochene Persönlichkeit. Bedeutender als er erscheint sein Schüler, Domenicos Sohn Ridolfo Ghirlandajo (1483—1561), der sich in seinen beiden farbensatten Bildern der Wunder des hl. Zenobius (1510) in den Uffizien an Albertinelli anschloß, sein Bestes aber, auch er, als Bildnismaler leistete. Das schöne Frauenbildnis von 1509 und das herrliche Goldschmiedebildnis im Palazzo Pitti, das früher Leonardo zugeschrieben wurde, zeigen ihn auf der Höhe seiner Kunst.

Der romantisch angehauchten Schule Piero di Cosimos entstammt zunächst, wie Fra Bartolommeo (S. 56), so auch der ältere Freund und Mitarbeiter dieses Meisters, Mariotto Albertinelli (1474—1515), dessen beste Werke seine klar in sich geschlossene, fast allzu symmetrisch gebaute „Dreieinigkeit“ und seine eigenartige „Verkündigung“ (1510) in der Akademie zu Florenz, immerhin selbständig erfunden sind. Dem Dioskurenpaar Bartolommeo und Mariotto aber folgten als zweites Freundespaar Francesco di Cristofano Bigi, genannt Francia-

bigio (1482—1522), und Andrea Angeli, genannt Andrea del Sarto (1486—1521), von denen dieser, der jüngere, aber bedeutendere, noch Schüler Piero di Cosimos selbst, jener schon Schüler Albertinellis war. Vorübergehend hielten auch sie gemeinsame Werkstatt.

Andrea del Sarto entwickelte sich neben und nach Fra Bartolommeo zum Führer der florentinischen Malerei der goldenen Zeit. Auch er hat die Kartons Leonardos und Michelangelos studiert und alle Eindrücke in sich aufgenommen, die das reiche florentinische Kunstleben hergab; aber er hat alle diese Eindrücke in sich verarbeitet und ist aus der Schule der Stilkreuzungen als ein selbständiger, eigenartiger Meister hervorgegangen. Von Piero hatte Andrea die Landschaftspoesie geerbt, von Bartolommeo den strengen, vorzugsweise symmetrisch pyramidalen Aufbau der Gruppen seiner Tafelbilder, von Leonardo das weiche „Sfumato“ seines malerischen Vortrags. Andrea ist, außer Leonardo und Fra Bartolommeo, der einzige Florentiner, der seine Gemälde nicht nur in Linien, sondern zugleich auch in Farben denkt. Dabei nimmt nach schlichten, noch fast quattrocentistisch natürlichen Anfängen die Größe seiner Formensprache und die Geschlossenheit seiner Linienführung zu, bis sie unter wachsendem Einfluß Michelangelos absichtlicher bewegt wird und schließlich durch Wiederholungen verarmt. Aber in allen seinen verhältnismäßig geringen Stilwandlungen weiß Andrea seinen Gemälden durch den Zusammenklang freier Formen mit frischen, heiteren, duftigen Farben eine künstlerische Einheitlichkeit zu verleihen, die ihn als einen der frühesten Stimmungsmaler erscheinen läßt.

Andreas erste große Freskenfolge, im Vorhof der Servitenkirche Santissima Annunziata zu Florenz, umfaßt zunächst fünf landschaftlich gestimmte Bilder aus dem Leben des hl. Filippo Benizzi (1504—11), dann aber zwei Bilder des Marienlebens, von denen das berühmte Wochenstubenbild der Geburt Marias (1514) seine beiden, auch architektonisch untrennbaren Hälften durch die hohen Gestalten zweier vornehmen Besucherinnen innerlich verbindet. In der vorderen dieser leicht und rhythmisch schreitenden Gestalten erkennt man Lucrezia del Fede, die schöne Gattin des Künstlers, die er in allen seinen Frauengestalten verherrlichte. Erst 1525 aber malte Andrea über der Eingangstür des Kreuzganges die „Madonna del Sacco“, die großzügige heilige Familie, die mit gesteigertem, geistvoll neuartigem Raum- und Liniengefühl ins Bogenfeld gesetzt ist.

Andreas zweite große Freskenfolge (1511—26), im Hof der Laien-

bruderschaft dello Scalzo zu Florenz, schildert, nur braun in braun gemalt, das Leben des Täufers. Das fünfte Bild, das „Gastmahl des Herodes“ (1522) mit dem Tanz Salomes, und das sechste und siebente Bild, die „Enthauptung des Täufers“ und „Salome mit Johannes' Haupte“ (1523), zeigen den Meister auf der Höhe seiner Kraft. Wie prächtig sind in den Gestalten und Gruppen des Gastmahlsbildes vor dem schlicht vertieften Hintergrunde die Gegensätze gegeneinander ausgespielt und abgewogen! Wie geschickt ist auf den beiden Schreckensbildern der Anblick des Grausigsten durch die Stellung des Henkers und die Haltung der Salome verdeckt! In der wohlabgewogenen Predigt des Täufers befinden sich lehrreicherweise unter den Hörern zwei einem Kupferstich und einem Holzschnitt Dürers entlehnte Gestalten! Gleichzeitig übernahm Andrea mit Genossen und Schülern die Ausschmückung der Medici-Villa Giuliano da Sangallos zu Poggio a Cajano bei Florenz mit weltlichen Fresken, die in der Geschichte der florentinischen Malerei eine Rolle spielen. Andrea selbst ließ hier sein Wandbild, das den Triumph Cäsars darstellt (1521), unvollendet, schuf dafür aber noch 1526—27 in der Salvikirche zu Florenz sein prächtiges Abendmahl, das, trotz ähnlicher Gesamteinteilung, weniger an Leonardos Abendmahl als im voraus an die zugleich lebenswahr und raumschmückend empfundenen Gastmahlsbilder Paolo Veroneses erinnert.

Von Andreas Tafelbildern in den Uffizien ist sein Christus als Gärtner ein frühes, noch beinahe herbes Werk, zeigt sein späterer Jakobus, der sich zu weißgekleideten Knaben niederbeugt (1528), über wieviel koloristische und seelische Stimmung er verfügte. Von Andreas dreizehn Gemälden im Palazzo Pitti ist die Verkündigung (1512), deren feine Gestalten stimmungsvoll mit der träumerischen Landschaft zusammenklingen, vielleicht das schönste aller seiner Bilder, verwendet die Heiligenunterredung (1517) zum erstenmal jene Verknüpfung stehender und knieender Gestalten, die Andrea von nun an bevorzugte, strahlt der jugendliche Johannes in jener weichen, hinreißenden Schönheit, die wir uns durch süßliche Nachahmungen nicht verleiden lassen sollten.

Bahnbrechend waren auch Andreas seltene Bildnisse, meist sprechende Halbfiguren in halber Wendung auf einfarbigem Grunde, die der Meister mit einer bis dahin unerhörten „Empfindsamkeit“ ausstattete. Unter seinen weiblichen Bildnissen stehen die seiner schönen Gattin Lucrezia in der Madrider und in der Berliner Galerie obenan. Unter seinen männlichen Bildnissen, die früher alle als Selbstbildnisse galten, spiegeln die

schwärmerischen Jünglingshalbfiguren in den Uffizien und im Palazzo Pitti, denen der Londoner „Bildhauer" (Abb. 12) sich anreiht, jene Empfindsamkeit wider, die Schule machte.

Andrea del Sartos Freund und Genosse, Albertinellis Schüler Franciabigio, erinnert in frühen Bildern, wie der „Verleumdung des Apelles" im Palazzo Pitti, noch an Piero di Cosimo. Am meisten von Rafaels florentinischen Madonnen hat die „Madonna am Brunnen" der Uffizien, die fast alle neueren Kenner Franciabigio lassen. Andrea am nächsten stehen seine Fresken innerhalb der Folgen des Servitenhofes der Annunziatakirche, der Villa Poggio a Cajano und des Barfüßerkreuzganges im Scalzo. Selbständig verarbeitet erscheint alles Fremde auf seiner kleinfigurigen Breittafel (1523) mit den anschaulich erzählten Geschichten der Bathseba in der Dresdner Galerie. Gefördert aber hat gerade Franciabigio nur die florentinische Bildnismalerei. Auf einfarbigem Grunde steht z. B. sein Brustbild eines sorgenvoll dreinblickenden Mannes in der Galerie Liechtenstein zu Wien. Vorzugsweise blieb Franciabigio, hierin altertümlicher als Andrea, bei den landschaftlichen Gründen der Bildnisse der Übergangszeit: so in seinen schwärmerischen Jünglingsbildnissen in Berlin und in London und im Palazzo Pitti, so aber auch, wenn es von ihm herrührt, in dem als „der Schweiger" weltberühmten Bildnisse eines schwermütig niederblickenden Jünglings im Louvre, das zu den stimmungsvollsten Bildnisschöpfungen dieses Zeitalters gehört: ein unvergeßliches, durchaus innerlich empfundenes Meisterwerk.

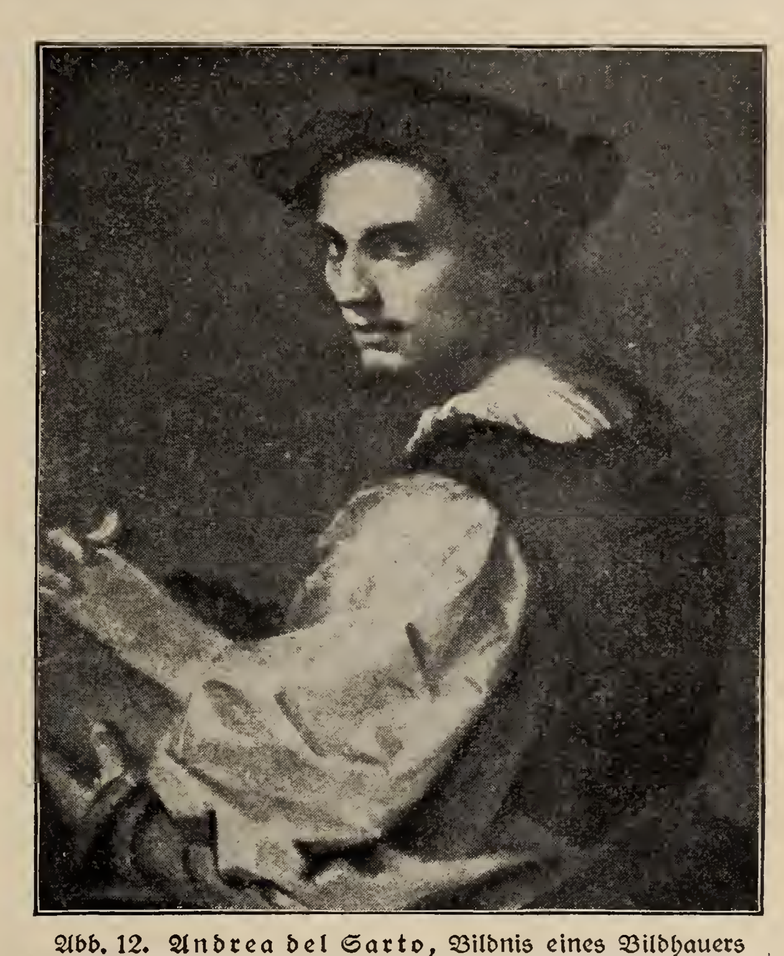


Abb. 12. Andrea del Sarto, Bildnis eines Bildhauers (angeblich Selbstbildnis).
Gemälde in der Nationalgalerie zu London. Nach Phot. von F. Hanfstaengl, München.

Von den übrigen Genossen, Anhängern und Schülern Andreas gab

Domenico Puligo (1492—1527), dessen blutleere Madonnenbilder man im Palazzo Pitti kennenlernt, sich so widerstandslos dem Zauber seines Lehrers gefangen, daß seine Bilder manchmal mit denen Andreas verwechselt werden, folgte aber Francesco Ubertini, genannt Bacchiacca (1494—1557), ihm, anschaulich und leicht in kühlen, duftigen Tönen erzählend, hauptsächlich in den Gleisen der kleinfigurigen Truhen- und Predellenmalerei, der seine Darstellungen aus dem Leben Josephs in der Galerie Borghese und sein „Leichenschießen" in Dresden angehören.

Weiter strebten im Sinne der Zeit des „Manierismus" Rosso de' Rossi, genannt Rosso Fiorentino (1494—1541), den wir in Frankreich wiederfinden werden, und Jacopo Carucci da Pontormo (1494—1557), der noch ein wirklicher Schüler Andreas war. In ihren Geschichts- und Heiligenbildern gehören beide bereits zu den Meistern, die mit fremden Formen und Motiven schalten, außerdem aber das tektonisch geschlossene Kompositionssystem der klassischen Zeit durch freilich zunächst noch schichtenweises Bildeinwärtsstreben der Gestalten, Gruppen und Figurenreihen zu durchbrechen und zu erweitern suchen. Im übrigen sind Rossos florentinische Bilder, wie seine Madonna aus Santa Maria nuova in den Uffizien, noch ganz von der klassischen Ruhe Andreas umfangen; und auch Pontormo steht in seinem berühmten, streng gegliederten Wandbild der Heimsuchung von 1516 in jener Annunziata-Vorhalle noch auf dem Boden der klassischen Hochrenaissance. Ganz neuartig, leicht und luftig sind dann seine Jahreszeitenbilder in der Villa Poggio a Cajano (1521) angeordnet, die fast Rokokoempfindung vorausnehmen. Wie durch die geschickte Verteilung bewegter Gestalten, Gruppen und Reihen eine weite landschaftliche Tiefe erschlossen wird, zeigt sein Bild der 1100 Märtyrer im Palazzo Pitti. Vor allem aber tritt Pontormo uns als einer der ersten Bildnismaler des Jahrhunderts entgegen. Man stellt ihn an die Spitze der Vertreter des „höfischen Porträts" in der Arnostadt. War Florenz doch auch schon durch die Ernennung Alessandro Medicis zum Herzog (1531) zur Residenzstadt geworden. Pontormos „Bildhauer" im Louvre erinnert noch an die Jünglingsbildnisse Franciabigios. Herb und bitter charakterisiert, hart, aber prachtvoll modelliert ist seine Halbfigur des Herzogs Cosimo in San Marco zu Florenz. Es haben sich anderthalb Dutzend vorzügliche Bildnisse seiner Hand erhalten.

Pontormos Schüler Angelo Allori, genannt Bronzino (um 1502—72), war dann schon der Hauptmeister der kalten, von Michel-

angelos Motiven zehrenden florentinischen Malerei des dritten Viertels des Jahrhunderts. Er gehört zu den Säulen der 1561 gegründeten Akademie von Florenz, deren Meister nicht mehr in den Zusammenhang dieses Buches gehören.

Siena, die alte Nebenbuhlerin der herrschenden Arnostadt, war im Verlauf des 15. Jahrhunderts beim künstlerischen Wettbewerb etwas ins Hintertreffen geraten. Die sienesische Malerei des 16. Jahrhunderts gelangte durch auswärtige Meister zu neuer Blüte. Von den Übergangsmeistern war Bernardino Fungai (1460—1516) der erste, der in Bildern wie der Madonna von 1512 und der Himmelfahrt Marias in der Akademie zu Siena den Goldgrund durch weite, weich hingestrichene Landschaften ersetzte. Als sein Schüler gilt, vielleicht mit Unrecht, Giacomo Pacchiarotti (1474 bis nach 1540), dessen Hauptbild, die Himmelfahrt Christi in der Akademie von Siena, schon mit neuem Freiheitsgefühl ringt.

Wirklich neues künstlerisches Leben brachte erst Giovanantonio Bazzi von Vercelli, genannt il Sodoma (1477—1551), nach Siena, das seine zweite Vaterstadt wurde. Sodoma war ein fruchtbarer, reichbegabter Künstler. In Vercelli gebildet, arbeitete er bis 1500 im mailändischen Bannkreise Leonardos, 1501—07 in Siena und seiner Nachbarschaft, seit 1507 in Rom und in toskanischen Städten, am meisten in Siena, wo er sein Leben beschloß. Die Werke seiner ersten sienesischen Zeit sind leonardisch im weiteren Sinne; unter dem Einfluß der römischen Schule verallgemeinerte Sodoma seine Formensprache dann rasch zum Ausdruck vollsten Schönheitsgefühls. Die jugendliche Schönheit reingebildeter, ovaler, großäugiger Frauen- und Jünglingsköpfe und die weiche Wohlgestalt nackter Kinderkörper hat kein Künstler anziehender wiedergegeben als er. Raumgliedernde, erzählende Schöpfungen höchster Art aber waren, so zahlreich sie seinem Pinsel entflossen, niemals seine starke Seite.

Seiner ersten sienesischen Zeit entstammen Tafelbilder wie sein leonardeskes Altarblatt der Kreuzesabnahme mit den berühmten klagenden Frauen in der Akademie zu Siena und Freskenfolgen wie die im Klosterhof zu Monte Oliveto Maggiore (1505—06), die das Leben des hl. Benedikt darstellen. Zu den schönsten der 26 Bilder Sodomas in dieser Folge, die noch unmittelbarer erschaut, noch strammer gezeichnet, noch innerlicher belebt sind als seine späteren Schöpfungen, gehören „die zerbrochene Mulde“ mit dem stattlichen Selbstbildnis des Meisters,

„die Bestattung“ und „die Versuchung“ des Heiligen, die beide mit köstlichen Jünglingsgestalten geschmückt sind.

In Rom malte Sodoma zunächst (1508) die Decke der Stanza della Segnatura (S. 63), von der Rafael einige Stücke stehen ließ, erst bei seinem zweiten Aufenthalt (1514) aber seine herrlichen Fresken aus der Geschichte Alexanders des Großen in einem oberen Zimmer der Villa Farnesina. Am üppigsten ist hier die Vermählung Alexanders mit Roxane nach der Beschreibung dargestellt, die Lukian von einem Bilde des griechischen Meisters Aëtion hinterlassen hat. Alle Liebesgötter der hellenistischen Zeit werden hier wieder lebendig; der Kopf der Roxane ist vielleicht der „schönste“ aller gemalten Köpfe. Die Wiederbelebung eines altgriechischen Gemäldes von solchem Umfang war eine Tat. Zwischen 1510 und 1514 malte Sodoma den ergreifend schönen Christus an der Säule in der Akademie zu Siena, den Jacobsen als „das schönste Ecce-Homo“ der Renaissance bezeichnet.

Von Sodomas späteren sienesischen Fresken bedeuten wenigstens die aus dem Leben der hl. Katharina in San Domenico (1526) eine Weiterentwicklung. Die Bilder der Ohnmacht der Heiligen, die von dem über ihr schwebenden Heiland die Wundmale empfängt, und der Verzückung der Heiligen, der ein Engel die Hostie vom Himmel herabbringt, stellen verzückte Zustände in neuer, eindrucksvoller Auffassung dar. Das ganze Schönheitsgefühl des Meisters aber atmen auch seine Fresken im Palazzo Pubblico (1529—34): die berühmten Heiligen Vittorio und Ansano mit den köstlichen nackten Kindergestalten in der Sala del Gran Consiglio, die ganz von lichter Freude durchstrahlte Auferstehung im unteren Saale.

Den Verfall der Kräfte des Meisters zeigen seine späteren Bilder im Dom und in Santa Maria della Spina (1540—42) in Pisa. In Siena und in Rom stand er auf seiner Höhe. Jedenfalls hinterließ Sodoma Siena als eine andere Stadt, als die er betreten hatte.

Baldassare Peruzzi (1481—1551; S. 78), der große Baumeister, erscheint als Maler in den Fresken seiner reifsten Zeit, wie der Madonna mit dem knieenden Stifter (1516) in Santa Maria della Pace zu Rom, im Anschluß an Rafael und Sodoma als vollgültiger Hochrenaissancemeister. In seinen Spätwerken, wie dem Freskobild des Augustus mit der Sibylle in der Kirche Fontegiusta zu Siena, opfert auch er dem Genius Michelangelos. Sein Eigenstes aber gab Peruzzi in Ziermalereien, wie in den nur teilweise von Rafael geschonten Deckenverzierungen

der Stanza d'Eliodoro (S. 64), wie in seiner berühmten, täuschend plastisch gemalten Himmelsdecke des Galateasaales der Farnesina und in den Architektur- und Landschaftsmalereien eines Obersaales dieser Villa, in denen Peruzzi als Bahnbrecher der „Prospektenmalerei", ja, der wandschmückenden Landschaftsmalerei auftritt, die bald darauf von oberitalienischen Künstlern in der Villa Imperiale bei Pesaro in großem Umfang weitergebildet wurde. Auch als Bahnbrecher der römischen Fassadenmalerei dieser Art, auf die er seinen Stil übertrug, ist Peruzzi zu nennen, wenngleich sich die großartig angeordneten Schauseitenfresken, von denen die Schriftquellen berichten, nicht erhalten haben. Den großen Baumeister Peruzzi aber können wir uns nicht ohne den Wand- und Deckenmaler Peruzzi denken, der ihn ergänzt, ohne ihn zu überflügeln.

Die klassische Zeit vertrat in Siena Domenico Beccafumi (1486 bis 1551), ein vielseitiger Künstler, der, durch mannigfache Einflüsse hindurchgegangen, schließlich in den unvermeidlichen, durch die Übermacht Michelangelos bedingten neuen Zeitstil einlenkte. Sodomas Einfluß zeigen seine Fresken der Vermählung und des Todes der Jungfrau im Oratorio di San Bernardino zu Siena. Das Suchen nach neuen Wirkungen verraten seine altgeschichtlichen Deckenbilder (1529—35) im Stadthause zu Siena mit ihren überlegten Stellungen, ihren absichtlich bewegten Umrissen und ihren mehrfarbig abgetönten Gewändern. Ein Höchstes in ihrer Art aber leisten seine Fußbodenmosaiken im Dom zu Siena, von denen die Geschichten Elias', Ahabs und Moses' von 1517 bis 1525 noch die schlichtere Größe der älteren Zeit zeigen, wogegen die jüngeren, wie das vielgerühmte Opfer Abrahams, schon jener neuen Richtung zusteuern, die von den einen als Verfall, von den anderen als natürliche Weiterentwicklung aufgefaßt wird.

Rom, die ewig junge, weil ewig empfängliche Tiberstadt, war durch die Gemälde Michelangelos und Rafaels abermals zu einem Wallfahrtsort für die jungen Maler der ganzen Welt geworden. Von einer eigentlichen Schule Michelangelos, der alle seine Fresken allein ausführte, kann in der Malerei freilich keine Rede sein. Doch müssen wir zwei namhafte Maler als Vertreter seines Kreises voranstellen. Der wichtigste ist der Venezianer Sebastiano Luciani, genannt Sebastiano del Piombo (um 1485—1547), den wir als ausgezeichneten Schüler Bellinis und Giorgiones in Venedig wiederfinden werden. Aber er verließ Venedig, um sich in Rom anfangs (1511) an Rafael, bald aus-

schließlich an Michelangelo anzuschließen. Seine Arbeiten in den Bogenfeldern des Galateasaales der Farnesina, mythologische Darstellungen aus Ovids Metamorphosen, verraten einen Venezianer, der seiner selbst nicht mehr sicher ist. Rafaels Einfluß zeigen besonders einige schöne Halbfigurenbildnisse, die, früher auf Rafael selbst zurückgeführt, heute den meisten Kennern als Hauptwerke Sebastianos erscheinen. Hierher gehören Prachtbilder wie die „schöne Römerin" des Berliner Museums, die sogenannte Fornarina der Uffizien und der Violinspieler beim Baron Alfons Rothschild in Paris.

An der Spitze der in Michelangelos Fahrwasser entstandenen Gemälde Sebastianos steht die prachtvolle, noch leicht venezianisch angehauchte, noch ganz mit der Landschaft zusammenempfundene „Pietà" im Museum zu Viterbo, vor allem aber die gewaltige, doch schon zwiespältige Auferweckung des Lazarus (1519) in London, der gegenüber das mächtige Martyrium der hl. Agathe (1520) im Palazzo Pitti mehr an Rafaelschüler vom Schlage Giulio Romanos erinnert. Ergreifend, trotz ihrer nicht eben völlig geglückten Vereinigung der Formensprache Michelangelos mit dem Farbenempfinden Giorgiones, sind die Geißelung Christi (nach einer Zeichnung Michelangelos) in San Pietro in Montorio zu Rom, der Christus in der Vorhölle und die Kreuztragung in Madrid.

Sebastianos spätere großartige Bildnismalerei endlich kennzeichnen sein ruhig-geistvoller Hadrian VI. in Neapel, sein Ritter in Berlin, sein Damenbildnis bei Huldschinski ebendort und besonders sein befehlerisch ausdrucksvolles Bildnis Andrea Dorias im Palazzo Doria zu Rom. Eine Mischkunst wie die Sebastianos konnte natürlich einzelne Prachtbilder schaffen, doch keine Nachkommenschaft zeugen.

Von Sodoma zu Michelangelo übergegangen aber war Daniele Ricciarelli da Volterra (gest. 1566), der nichts geschaffen zu haben brauchte als seine großzügige, packend lebenswahre, von leidenschaftlicher Empfindung beseelte Abnahme Christi vom Kreuze in Santa Trinità ai Monti zu Rom, um zu den wirklichen Förderern der italienischen Kunst der Blütezeit zu zählen.

Als eigentliche Schüler und Werkstattgenossen Rafaels haben wir Giovanni Francesco Penni, „il Fattore" (1488—1540), und Giulio Pippi, genannt Romano (1499—1546), schon kennengelernt (S. 68, 69, 70, 80). Von Pennis selbständiger Tätigkeit ist nicht viel zu berichten. Giulio Romano aber führte seine Kunst nach Rafaels Tod zunächst in Rom zu neuen Siegen, dann, nachdem Federigo Gonzaga

ihn 1524 nach Mantua berufen hatte, in Oberitalien zu immer selbständigerer Gestaltung. Von seinen Tafelgemälden steht die Steinigung des Stephanus in Santo Stefano zu Genua noch auf der Höhe römischer Geschichtsmalerei, lenkt seine Madonna mit der Katze im Neapeler Museum schon zu den religiösen Sittenbildern vom Schlage der bekannten Madonna mit der Badewanne in Dresden hinüber, die ihn von seiner anmutigsten Seite zeigt. Wichtiger ist Giulios Tätigkeit in Mantua. Die Wandgemälde aus dem Trojanischen Krieg im herzoglichen Schlosse verraten seine engen Beziehungen zu den archäologischen Studien seiner Zeit. Als kühner Neuerer im Barocksinne aber erweist er sich in dem letzten seiner Bildersäle des Palazzo del Tè (1532—34), dessen Decke und Wände ohne Umrahmung und Unterbrechung mit einer einzigen großen, übrigens von seinem Schüler Rinaldo Mantovano ausgeführten Darstellung des Gigantensturzes von beklemmend realistischer Wirkung bedeckt sind. Giulio Romanos Stellung wird innerhalb der Nachfolge Rafaels durch seine Verschmelzung archäologischer, realistischer und barocker Strömungen gekennzeichnet.

Von den ferneren Rafaelschülern verpflanzte Piero Buonacorsi, genannt Perino del Vaga (1500—1547; S. 68), die römische Grotteskenmalerei in etwas verwässerter und vergröberter, aber doch auch dem kommenden Zeitstil zugewandter Weiterbildung nach Genua, wo er den Palast Andrea Dorias schmückte. Hier zeigt er sich in den landschaftlich angehauchten Bogenfelderbildern aus der römischen Geschichte in der unteren Halle, in den überlebensgroßen, bewegt dasitzenden Helden aus dem Gefolge Dorias der oberen Galerie und in dem Gigantenkampf des Hauptsaales als außerordentlich vielseitigen, dem Zeitgeist maßvoll verschriebenen Meister, der sich doch vergeblich bemühte, das Überlieferte mit neuem Leben zu erfüllen. Giovanni da Udine (1487—1564) hingegen (S. 68), der selbständige Erfinder auf dem Gebiete der dekorativen Tier-, Landschafts- und Fruchtkranzmalerei, der eigenartige Übersetzer der altrömischen Grottenzieraten in aufsteigende Pilasterverzierungen, führte seine Kunst von Rom nach Florenz und schließlich nach Venedig zurück, von wo er ausgegangen war. Den Hauptsaal des Palazzo Grimani verwandelte er hier (1539—40), alles verdichtend, was er in den vatikanischen Loggien geschaffen hatte, in eine üppige Laube durcheinanderwuchernder, reich mit Vögeln belebter Gewächse. Daß auch hier altrömische Wandmalereien wie die zu Primaporta mit neuem Raumgefühl wieder erweckt wurden, ist einleuchtend,

und doch wirkt gerade Udines Saalschmuck dieser Art, der die Natur ins Haus zieht, als etwas selbständig Neuzeitliches.

Im Anschluß an Rafael entwickelte sich auch der Lombarde Polidoro da Caravaggio (um 1495—1543) zu einem Hauptvertreter jener von Peruzzi in Rom verbreiteten Fassadenmalerei, die in Fresko oder Sgraffito (Auskratzen der Zeichnung aus der weißen Übertünchung eines dunkeln Grundes) arbeitete. Seine Fassadenmalereien kennen wir freilich nur aus Stichen; von Polidoros Innenmalereien aber haben sich z. B. in San Silvestro a Monte Cavallo zwei durch Vasari beglaubigte braune Berglandschaften mit Darstellungen aus dem Leben der hl. Katharina und der hl. Magdalena erhalten, die er mit seinem Freunde Maturino ausgeführt hatte. Über diese frühesten, vor 1527 entstandenen „Kirchenlandschaften" habe ich anderwärts ausführlich berichtet. Sie stehen am Anfang einer neuen Entwicklungsreihe.

Nach der Plünderung Roms zog Polidoro 1527 nach Neapel, wo sein lombardischer Wirklichkeitssinn erwachte. Seine große Kreuztragung Christi im Museum von Neapel ist ein Vorklang des Realismus der neapolitanischen Schule des 17. Jahrhunderts. Auch die übrigen namhaften Maler der Hochrenaissancezeit, die in Neapel und Palermo, den unter der Herrschaft des spanischen Vizekönigs kunstarmen Mittelpunkten Unteritaliens, wirkten, standen in nahen Beziehungen zu Rafael.

Ausgesprochener Rafaelist, ohne daß man ihn zu den wirklichen Schülern Rafaels zählen konnte, war in Palermo der Oberitaliener Vincenzo di Pavia, genannt Romano (gest. 1557), den man früher irrtümlich Vincenzo Ainemolo nannte. Seit 1515 malte er in Palermo. Seine dort erhaltenen Bilder, wie die Himmelfahrt Christi von 1533 in der Pinakothek und die Madonna del Rosario von 1540 in San Domenico, zeigen eine allmähliche Zunahme individueller Züge innerhalb des herkömmlich rafaelischen Grundgefühls. Als wirklicher Rafaelschüler galt früher Andrea Sabattini von Salerno (um 1485—1531), ein von der Kunstgeschichtschreibung des 19. Jahrhunderts überschätzter Meister, dem doch in seinen Erfindungen eine gewisse Unmittelbarkeit, in seiner Malweise eine gewisse Frische des Strebens nicht abzusprechen ist. Seine Fresken aus dem Leben des hl. Januarius in San Gennari de' Poveri zu Neapel und seine zahlreichen Kirchenbilder, von denen die Anbetung der Könige im dortigen Museum genannt sei, können sich in der Tat neben den meisten Bildern aus der Nachfolge Rafaels sehen lassen.

* * *

In Mittelitalien blühten neben der großen Wand- und Tafelmalerei aber auch noch einige kunstgewerbliche Nebenzweige der Malerei. Nur eine Nachblüte freilich erlebte die Glasmalerei meist unter nordischen, die Mosaikmalerei meist unter venezianischen und die Buchmalerei meist unter oberitalienischen Händen. In heimischer Vollblüte stand noch die Holzintarsia. Zu neuer Blüte aber entfaltete sich die mittelitalienische Kunsttöpferei in den farbenprächtig mit Bildern oder Verzierungen bemalten Majolikageschirren von Castel Durante, Siena, Deruta und Urbino; und mit ihr wetteiferte der unter oberitalienischen Händen neugeborene mittelitalienische Kupferstich in der Verbreitung der Formensprache der rafaelischen Schule. Von den vervielfältigenden Künsten wurde der Buchholzschnitt um 1500, außer in Venedig, nirgends so sorgfältig gepflegt wie in Florenz. Der Stil des 16. Jahrhunderts kam in Mittelitalien aber nicht im Holzschnitt, sondern im Kupferstich zum Durchbruch. Sein Hauptvertreter, der berühmte Mark Anton Raimondi aus Bologna (um 1480 bis vor 1534), hatte zwischen 1500 und 1510 im Anschluß an seinen Lehrer Francia hauptsächlich Gegenstände der antiken Mythologie in noch trockener und herber, wenngleich in der rundlichen Linienführung schon über die Stecher des 15. Jahrhunderts hinausgehenden Art gestochen, trat dann aber technisch in Dürers und Lukas van Leidens Fußtapfen, denen er namentlich ihre landschaftlichen Hintergründe entlehnte. Wie herb und unbeholfen noch gestrichelt sein Blatt Pyramus und Thisbe von 1505. Wie reif, nachdem er zahlreiche Kupferstiche, ja, sogar Holzschnitte Dürers in Grabstichelarbeit nachgebildet, schon sein Amor und Mars von 1508. Seinen Stich nach Michelangelos badenden Soldaten stattete er 1510 in Florenz mit landschaftlichen Motiven Lukas van Leidens aus. Von Florenz ging er noch in demselben Jahre nach Rom, wo er sich zuerst an Peruzzi, bald jedoch völlig an Rafael anschloß, nach dessen Vorlagen er Gemälde, wie den Parnaß und die Galatea, hauptsächlich aber eigens zu diesem Zwecke entworfene Zeichnungen, wie den Bethlehemitischen Kindermord, stach. Mark Anton wurde dadurch zum Vater des nachbildenden (reproduktiven) Kupferstiches, der sich auch unter seinen Schülern Agostino Veneziano und Marco Dente neben der Verbreitung der Erfindungen der römischen Malerschule hauptsächlich des Vertriebs antiker Bildwerke in Nachbildungen annahm und dadurch viel zur Verschönerung, aber auch zur Verallgemeinerung und Veräußerlichung der italienischen wie der europäischen Kunstsprache beitrug.

3. Die neue oberitalienische Kunst.

Die blühenden Gefilde Oberitaliens mit ihren großen, üppigen Handelsstädten und ihren kleinen, kunstreichen Fürstensitzen bilden kunstgeschichtlich im 16. Jahrhundert keinen so fest in sich zusammengeschlossenen Bezirk wie Rom, Toskana und Umbrien, die sich wegen ihrer mannigfachen Wechselbeziehungen nicht voneinander trennen ließen. Wenigstens die maßgebende Kunst Oberitaliens, die Malerei, entwickelte sich trotz ihrer Beeinflussung durch Leonardo da Vinci selbständig und eigenartig, während die neuzeitliche Bildnerei Oberitaliens rasch in Abhängigkeit von ihrer mittelitalienischen Schwester geriet, die oberitalienische Baukunst aber den lebhaftesten Künstleraustausch mit der toskanisch-römischen unterhielt. Schon Bramante war ein lebendiges Bindeglied zwischen Mittel- und Oberitalien gewesen; und die bedeutendsten Baumeister der Hoch- und Spätrenaissance Oberitaliens waren entweder geborene Mittelitaliener oder hatten doch in Rom ihre Lehrjahre durchgemacht. Gerade diese eingewanderten oder heimgekehrten Baumeister pflegten aber, wenn sie meist auch eine Stadt zum Mittelpunkt ihrer Tätigkeit erkoren, ihre Kräfte doch oft genug dem Dienst benachbarter Gemeinwesen zu widmen und gerade dadurch einen gewissen künstlerischen Ausgleich zwischen diesen herzustellen.

Der älteste dieser großen oberitalienischen Baumeister der neuen Zeit war Michele Sanmicheli (1484—1559) aus Verona, der sich in Rom in engem Anschluß an Bramante entwickelt hatte, den kräftigen, ausdrucksvollen Hochrenaissancestil der Spätzeit dieses Meisters nach Oberitalien trug, ihn in Verona aber unter dem unmittelbaren Einfluß der dort erhaltenen altrömischen Bauten selbständig weiterentwickelte. Seiner mittelitalienischen Frühzeit gehören namentlich die charaktervollen Zentralkirchen in Montefiascone an, von denen der Dom (1519) ein Achteck mit Zeltdachkuppel und an allen Seiten vorspringenden Halbrundnischen bildet, Santa Maria delle Grazie aber als griechisches Kreuz mit ragender Vierungskuppel auf Antonio Sangallos Kirche zu Montepulciano (S. 77) zurückweist. In Verona gaben gerade die dort erhaltenen spätrömischen Bauten mit ihren „barock" wirkenden Einzelheiten seiner Hochrenaissance einen, wenn man will, fortschrittlichen Einschlag. Dem unvollendeten Außenbau des veronesischen Amphitheaters meinte er die Berechtigung der Rustikapilaster entnehmen zu können, der

Porta Borsari sah er die spiralförmig gefurchten Säulen und die von Halbsäulen oder Pilastern getragenen Flachbogen- oder Dreieckgiebel als Umrahmungen der Rundbogen ab. Gleich in der reichen Fassade des Palazzo Bevilacqua zu Verona (Abb. 13) brachte er alle jene Einzelheiten zur Gel-



Abb. 13. Michele Sanmicheli, Palazzo Bevilacqua in Verona.
Nach Phot. von Gebr. Alinari, Florenz.

tung. Im Obergeschoß sind alle Wandteile zwischen den gewundenen korinthischen Halbsäulen in Fenster und deren bildnerische Umrahmung aufgelöst.

Ruhiger wirkt trotz seiner Halbgeschosse innerhalb beider Hauptgeschosse Sanmichelis Palazzo Canossa mit dem pilasterlosen Rustika-Erdgeschoß, dem durch korinthische Pilasterpaare gegliederten Obergeschoß und der mächtigen Dachbalustrade. Am strengsten und vornehmsten erscheint sein Palazzo Pompei, der nur ein kraftvolles toskanisch-dorisches Halbsäulenstockwerk über mächtigem Rustika-Erdgeschoß trägt.

Auf dem Gebiete des Kirchenbaues reihte Sanmicheli in Verona seinen frühen mittelitalienischen Zentralkirchen seine ruhig in sich geschlossene Madonna di Campagna an. Schließlich aber bereicherte er die Lagunenstadt Venedig noch mit großartigen Palästen. Um 1542 erhob sich hier sein Palazzo Corner-Moncenigo, der über dem dorischen Rustika-Erdgeschoß noch zwei Haupt- und Zwischengeschosse mit klassischer Gliederung trägt, um 1550 aber sein gewaltiger, ebenfalls in drei Haupt- und drei Zwischengeschossen emporstrebender Palazzo Grimani, von dessen fünf Öffnungsachsen die mittleren von einfachen, die beiden äußeren von doppelten korinthischen Pilastern oder Halbsäulen eingefaßt sind. Die Betonung der seitlichen Achsen anstatt der mittleren ist noch Renaissance, nicht Barock, und das feine Mäanderband über dem Sockel des Baues stammt sogar in gerader Linie von der griechischen Antike ab.

Nur zwei Jahre jünger als Sanmicheli war Jacopo Tatti, genannt Sansovino (1486—1570), der geborene Florentiner, der, vielleicht noch ein Schüler Bramantes, als Bildner und Baumeister in Mittelitalien wirkte, bis er 1527 nach Venedig übersiedelte, das ihn glänzend aufnahm (S. 86). In Rom hatte er 1519 den vornehm abgewogenen einheitlichen Innenraum der kleinen Kirche San Marcello geschaffen. In Venedig suchte er sich dem Charakter der Wasserstadt, ihrer Heiterkeit, ihrer Prachtliebe, ihren Spiegelungen anzupassen, und hier verschmähte er, wie die dreistöckige, mit kleinen Motiven geschmückte Schauseite seiner einschiffigen Kuppelkirche San Giorgio de' Greci (1550) zeigt, sogar gelegentliche Rückgriffe auf die venezianische Frührenaissance nicht. Am feurigsten aber tritt Jacopo uns in seinen herrlichen venezianischen Palastbauten entgegen. Sein majestätischer Palazzo Corner della Cà grande trägt über dem Rustika-Wassergeschoß zwei Obergeschosse mit Rundbogenfenstern zwischen ionischen und korinthischen Doppelhalbsäulen. Sein Hauptbau aber, zugleich das festlichste Gebäude Venedigs, ist die marmorne Markusbibliothek, die jetzt zum Königsschloß gehört: der hallenartig langgestreckte Edelbau an der Piazzetta, dessen Wände völlig in Bogenöffnungen zwischen Pfeilern aufgelöst sind, die im Untergeschoß dorische, im Obergeschoß ionische Halbsäulen tragen. Charakteristisch sind daneben die kleineren Säulen in den Arkadenleibungen, der wohlberechnete Triglyphenfries über den dorischen Säulen, der üppige Girlandenfries über dem oberen, ionischen Gebälk, die Balustraden unter den Fenstern des Obergeschosses und über dem Ganzen Kranzgesimse: alles in reinen, weichen, vollen Formen, alles

in heiterem, weißem Marmorglanze! Ohne diesen Bau Sansovinos, der über die mittelitalienische Hochrenaissance hinausstrebt, wäre Venedig nicht Venedig. Von seinen Bauten in den Nachbarstädten endlich gehört der klassische Universitätshof zu Padua (1552) zu Sansovinos Meisterwerken: es ist noch ein zweistöckiger Säulenhof mit klassischem, geradem Gebälk, noch reine Hochrenaissance, ohne Anflug von Barock.

Wie die altvenezianische Baukunst in ihrer eigenen Richtung weiterstrebte, aber zeigen Bauten wie die Scuola di San Rocco, an deren Schauseite (1517—50) nacheinander Bartolommeo Buon aus Bergamo (gest. 1529), Sante Lombardi (1504—60) und Antonio Scarpagni, genannt Scarpagnino (vor 1490—1558), arbeiteten. Mit ihren geteilten Rundbogenfenstern, ihren reichen farbigen Einlagen und ihren willkürlichen Verhältnissen wirkt sie noch durchaus frührenaissancemäßig, während ihre frei vorspringenden korinthischen Säulen mit ihrem verkröpften Gebälk schon fast über die Hochrenaissance hinausweisen. Die dreischiffige Kirche San Salvatore aber, die Giorgio Spavento (gest. nach 1505) entworfen, Tullio Lombardo (um 1460—1537) weitergeführt hat, gehört mit der perspektivischen Wirkung ihrer drei durch Quertonnen getrennten Flachkuppeln hintereinander, der die Seitenschiffe folgen, schon voll zur Hochrenaissance, die auch die Reinheit ihrer Einzelformen bezeugen.

Wie Tullio Lombardi ging noch ein zweiter venezianischer Frührenaissancebildner, Alessandro Leopardi (geb. 1512), als Baumeister zu großer schlichter Hochrenaissance über. Seine Kirche Santa Giustina zu Padua, die 1533 bis auf ihr unfertiges Äußere von Andrea Moroni aus Bergamo vollendet wurde, gehört von innen zu den gewaltigsten Schöpfungen klassischer Raumkunst. Die dreischiffige Basilika wird von einem dreischiffigen Querhaus durchschnitten. Das Vielkuppelsystem ist in eigenartiger Weise mit dem Tonnensystem verknüpft, und die Durchführung geschieht, wie Jakob Burckhardt sagte, „mit lauter Mitteln, die auf das Ganze berechnet, also über die Frührenaissance hinaus sind“.

In Mailand steht Cristoforo Solaris alte Achteckkirche Santa Maria della Passione (1505—30) mit ihrem rhythmischen Wechsel von „quadratischen Armen in den Hauptachsen und Halbkreisnischen in den Diagonalen“ (Frankl) ihrer Formensprache nach doch noch halbwegs auf dem Boden der Frührenaissance. Die eigentliche Hochrenaissance übersprang Mailand, wo freilich Bramante einen Teil ihrer Wirkungen bereits vorausgenommen hatte. Auch Bologna, die reiche und ge-

lehrte Universitätsstadt, hielt die mit der Nähewirkung rechnende Frührenaissance länger fest als die übrigen Hauptstädte. Doch dürfen wir nicht vergessen, daß der „große Theoretiker" Sebastiano Serlio (1475—1552), dessen Werk über die Baukunst uns seine Hoch- und Spätrenaissancerichtung deutlicher veranschaulicht als seine erhaltenen Werke, in Bologna geboren war, und daß der bolognesische Übergangsmeister Andrea Marchese da Formigine in Bauten wie dem klassischen Hofe des Palazzo Malvezzi-Campeggi (1522) den reinen Stil ausdrucksvoll vertritt. Noch entschiedener vom klassischen Hochrenaissancegeist erfüllt aber ist Bartolommeo Triachini (1500—1565), dessen Palazzo Malvezzi-Medici die drei Säulenordnungen übereinander nüchtern und wohlgesetzt verwertet, während sein Palazzo Ranucci an seinen pilasterlosen Obergeschossen schon barock durchbrochene Fenstergiebel zeigt.

In Genua, der üppigen Berg- und Seestadt, leitet Michelangelos Schüler Giovanni Montorsoli (S. 86) den Bau des berühmten Palazzo Doria mit seinen Terrassen, seinen korinthischen Säulenhallen und seinen der Malerei überlassenen Wänden. Das großartig Neue der 1529 im wesentlichen vollendeten Anlage bestand in ihrer Anpassung an Luft, Strand und Meer. Auf Montorsoli aber folgte in Genua schon Galeazzo Alessi (1512—72), folgte in Vicenza der große Andrea Palladio (1518—80); und mit ihnen wie mit allen Baukünstlern, die erst im Lichte des 16. Jahrhunderts geboren waren, zog auch in Oberitalien die über die Hochrenaissance hinausgehende neue Formenauffassung ein, der wir in diesem Buche nicht nähertreten können. Übrigens sieht schon jener Bolognese Serlio, der noch dem 15. Jahrhundert entstammte, in seinem großen Werke über die Baukunst die alte Kunst doch schon mit neuen Augen an und verteidigt seine hier und da durchbrechende Eigenwilligkeit schon damit, daß die Menschen immer etwas Neues wünschen („perchè gli uomini desideranno cose nuove").

Wie im 15. Jahrhundert diente die Bildhauerei Oberitaliens auch im 16. Jahrhundert vornehmlich zur Ausschmückung von Schöpfungen der Baukunst. Die Ausläufer der alten Schulen machten sich hier noch bis weit ins neue Zeitalter hinein bemerkbar. Als maßgebend treten jetzt jedoch auch in Oberitalien neben einigen lombardischen hauptsächlich toskanische Bildhauer hervor. In Genua hatte im 15. Jahrhundert die weitverzweigte lombardische Bildhauerfamilie der Gagini geherrscht. Zur Beteiligung an ihrer Hauptschöpfung, der bildnerischen

Ausschmückung der überreichen Johanneskapelle des Domes, waren aber schon damals toskanische Großmeister wie Andrea Sansovino (S. 83) herangezogen worden, deren ruhig vornehme Marmorstandbilder siegreich aus der dekorativen Flut hervorragen. Auch jetzt wurden zunächst Lombarden, Giovanni Giacomo della Porta (gest. 1555) und sein Sohn, Michelangelos Schüler, Guglielmo della Porta (gest. 1577; S. 87), herbeigeholt, als es galt, die Johanneskapelle mit einem prächtigen Altaraufsatz zu schmücken. Die Arbeit begann 1531. Von Guglielmo rühren die einfach reichen Prophetenreliefs an den vier Seiten des Altars her. Gleichzeitig schufen dieselben Meister aber auch das reife plastische Bildwerk des Apostelaltars im Dom. Auf Giangiacomo della Porta wird die edle Gestalt des segnend in der Mitte thronenden Heilands, auf Guglielmo werden die schon recht absichtlich bewegten und barock angebrachten Apostelstandbilder, wird aber auch die lebenswahre Bildnisgestalt des vorn am Altar knieenden Stifters zurückgeführt. Bald aber, nachdem Guglielmo 1547 Genua verlassen, um in Rom in den Dienst Michelangelos zu treten (S. 87), erschien der unbefangenste Schüler Michelangelos, der Toskaner Montorsoli, in Genua, wo er Andrea Dorias später zertrümmerte, nur in Bruchstücken erhaltene Kolossalstatue, vor allem aber jenen reichen bildnerischen Schmuck des Inneren der Doriakirche San Matteo (S. 86) schuf, der 1561 vollendet wurde. Wie ausdrucksvoll die Altarnischengruppe der Pietà zwischen Apostel- und Prophetengestalten, wie machtvoll darüber die Gestalt des Erlösers zwischen Propheten- und Evangelistenreliefs!

In Mailand, wo Leonardo da Vinci sich als Bildhauer umsonst bemüht hatte (S. 28), klang der altlombardische Stil in den gezierten Schöpfungen Agostino Bustis, genannt Bambaja (um 1480—1548), selbständig, wenngleich nicht eben majestätisch aus. Die reine, aber doch noch fast mittelalterlich befangene Grabfigur Gastons de la Foix ziert das Burgmuseum zu Mailand, das auch einige der Passionsreliefs des Denkmals der Familie Birago besitzt.

Modena aber erzeugte und besaß in der Blütezeit des 16. Jahrhunderts in Antonio Begarelli (um 1479—1565), den Siegfried Weber uns nähergebracht hat, einen selbständigen Bildhauer, der die herb naturalistische, in farbiger Bemalung prangende Tongruppenkunst Guido Mazzonis, seines Lehrers, mit neuem Naturgefühl in die farbenlose plastische Schönheit des Cinquecento übersetzte. Immerhin pflegte er, seinen Gestalten ursprünglich mit Bleiweiß Marmorglanz zu verleihen

und einzelne ihrer Teile durch Gold- oder Farbenzutaten auszuzeichnen. Reifer als seine leidenschaftliche Beweinung Christi in Sant' Agostino von 1524 sind bereits die „Krippe“ von 1527 im Dom und die große formenschöne Madonna von demselben Jahre im Stadtmuseum zu Modena. Ruhiger abgewogen als seine figurenreiche, etwas unbeholfen angeordnete Kreuzabnahme von 1531 in San Francesco ist seine schlichtere „Beweinung“ von 1544 in San Pietro. Seelenvoll ist der Ausdruck seiner Köpfe. Durch seine flatternden Gewänder aber weist er bereits in eine bauschigere Manier voraus.

Als Hauptsammelbecken der oberitalienischen Kunst der Blütezeit erwies sich auch auf dem Gebiete der Bildnerei die Meerbeherrscherin Venedig. Hier hatten schon die Söhne Pietro Lombardos, Tullio und Antonio Lombardo, von denen Tullio bis 1532 wirkte, und Alessandro Leopardi, der 1523 starb, der eigentlichen Frührenaissance eine Art selbständiger, absichtlich antikisierender, wenngleich nicht innerlich vereinheitlichter und vergrößerter Hochrenaissance an die Seite gesetzt. Die wirkliche Hochrenaissance brachte auch der venezianischen Bildnerei erst der Florentiner Jacopo Sansovino (1486—1570; S. 86). Durch die Art ihrer Aufgaben verführt, wurde auch Jacopos Bildnerei in Venedig freilich immer äußerlicher, hielt sich aber auch nach 1550 von den Übertreibungen der Nachfolger Michelangelos fern und erfreut oft genug durch die frische Lebensfülle ihrer Gestalten und Bewegungen. Zu seinen Meisterwerken gehörten seine Erzstandbilder Apollons, Merkurs, Minervas und der Friedensgöttin in den Nischen und die mythologischen Marmorreliefs, wie das mit Phrixos und Helle, vom Sockel der ehemaligen Marmorhalle (Loggetta) am Fuße des eingestürzten Glockenturmes von San Marco. Von seinen Grabmälern ist das des Dogen Venier in San Salvatore das schönste, an diesem das Standbild der Hoffnung gerade wegen seines geringen Eigenlebens in klassizistischen Kreisen das berühmteste. Jacopos späte marmorne Kolossalbilder des Mars und des Neptun aber, die der „Riesentreppe“ im Hofe des Dogenpalastes ihren Namen gegeben haben, wirken wie große plastische Phrasen, und seine kleinen Sitzfiguren der Evangelisten auf der Chorbrüstung der Markuskirche gefallen sich schon in Stellungen, die Michelangelo abgesehen sind.

Von den zahlreichen Schülern, die Jacopo Sansovino in Venedig um sich versammelte und bei seinen größeren Unternehmungen, wie der bildnerischen Ausstattung der Bibliothek, des Dogenpalastes und der

Loggetta, beschäftigte, war Danese Cattaneo von Carrara (1509 bis 1573), der sich zugleich als Dichter einen Namen machte, der selbständigste. In seinen Bildnisbüsten, wie denen Pietro Bembos von 1547 und Alessandro Contarinis von 1555 im Santo zu Padua, wirkt Danese weniger süßlich und absichtlich als in seinen Idealschöpfungen, zu denen die Standbilder am Grabmal Leonardo Loredans in Santi Giovanni e Paolo (1572) gehören. Sein Marmorstandbild des Girolamo Fracastoro (nach 1553) am Rathaus zu Verona, der lorbeerbekränzt in faltiger Toga dasteht, aber will schlechthin altrömisch aufgefaßt sein. Unaufhaltsam wurde bald darauf auch die Bildhauerei Oberitaliens vom Taumel des neuen Bewegungsstils ergriffen.

Die Malerei der oberitalienischen Ebenen erblühte aus Farben- und Lichtreizen. Wie die Berggegenden von der plastischen Form, werden die Ebenen vom Luftton und dem Lichte beherrscht. Hatte doch selbst der Toskaner Leonardo, der große Entdecker auf dem Gebiete des Helldunkels, eine wirkliche Schule nur in Oberitalien gebildet, und hatte Fra Bartolommeo, der Vater erhöhten Farbengefühls, in Florenz seine Färbung doch erst nach seinem Besuche Venedigs (S. 56) vereinheitlicht. Gerade die Vereinheitlichung der Gesamtwirkung im Sinne der Blütezeit vollzog sich in Oberitalien hauptsächlich durch seelenvoll verbundene Farbengluten, wie bei Giorgione und Tizian, durch ein stimmungsvolles lichtes Helldunkel, wie bei Correggio, oder durch eine Tonmalerei, wie die der Spätzeit Tizians, die der Pinselkunst gerade dadurch neue Ausdrucksfähigkeit verlieh, daß sie, wie in der Folgezeit gleich unter Tintoretto, die Eigenfarbe (Lokalfarbe) der Dinge in Licht- und Schattenwerte auflöste. Bei alledem ist natürlich die Formensprache der mittelitalienischen Kunst nicht spurlos an der oberitalienischen Malerei vorübergegangen, ja, die einseitigen Anhänger der Beeinflussungstheorie gefallen sich darin, selbst in den venezianischsten der venezianischen Maler florentinische Züge nachzuweisen.

Wesentlicher ist jedenfalls, daß die oberitalienischen Maler auch aus sich heraus das Gleichgewicht der klassischen Zeit erreicht und den neuen Zeitstil der Folgezeit vorbereitet haben: in der Richtung der Hervorkehrung gegensätzlicher Bewegungen und der Betonung der Tiefenentwicklung namentlich durch Correggio in Parma, in der Richtung der rein malerischen, die Umrißzeichnung in Farbenflecken auflösenden Malweise namentlich durch Tizian in Venedig. Alles in allem kann man sagen, daß alle Fort-

schritte der Zeit in bildnerischer und zeichnerischer Beziehung von Mittelitalien, alle Fortschritte in malerischer Beziehung von Oberitalien ausgegangen seien. Correggio, Giorgione und Tizian reihen sich in ihrer Art ebenbürtig jenen mittelitalienischen „Schöpfern der neuen Kunst“ an, die wir vorangestellt haben.

Die bodenständige Malerei Oberitaliens gliedert sich im 16. Jahrhundert für unsren Nachweltsblick am deutlichsten in drei Hauptbezirke, neben denen das Genua Perin del Vagas (S. 97) und das Mantua Giulio Romanos (S. 96) als mittelitalienische Pflanzstätten erscheinen. Der erste Hauptbezirk der selbständigen oberitalienischen Malerei umfaßt Piemont und die eigentliche Lombardei. Dem zweiten gehört Venedig mit seinem ganzen Hinterlande. Der dritte erstreckt sich von Parma und von Ferrara bis Bologna und darüber hinaus.

In Mailand, der ganzen Lombardei und Piemont schleppten die einheimischen Schulen, soweit sie sich nicht an Bramante und Leonardo emporrankten, ihre quattrocentistische Herbheit und Trockenheit noch weit ins 16. Jahrhundert hinein. Als Hauptschüler Bramantes gewann einen starken Einfluß auf die Weiterentwicklung der Malerei dieser Gegenden jener Bartolommeo Suardi (um 1468 bis vor 1536), genannt Bramantino, der, von Bernardo Butinones grauer Herbheit ausgegangen, später in Leonardos Lichtkreis geraten, immer jedoch ein echter Lombarde geblieben war. Der eigentliche Beherrscher dieses Kreises aber blieb Leonardo, von dessen frühen mailändischen Nachfolgern Ambrogio de' Predis oder Preda, der schon 1482 als Hofmaler Ludovico il Moros genannt wird, und Bernardino de' Conti, auf dessen Bildern Jahresbezeichnungen von 1496 bis 1522 vorkommen, im wesentlichen noch auf dem Boden der altmailändischen Schule stehen. Aus eigenen Mitteln haben beide hauptsächlich Bildnisse, vorzugsweise noch strenge Profilbildnisse in der Art des 15. Jahrhunderts, gemalt; in ihren Kirchenbildern aber schlossen sie sich, wenigstens später, womöglich an Entwürfe Leonardos an.

Ambrogio de' Predis ist ein vielumstrittener Meister. Woldemar von Seidlitz, der sich am wärmsten seiner angenommen hat, schreibt ihm zahlreiche Bilder zu, die andere Kenner der mailändischen Schule, wie Suida, ihm absprechen. Selbst das Monogramm des grau, aber doch schon mit einem gewissen Sfumato abgeschatteten, von vorn genommenen Bildnisses des Archinto in London von 1494 will Suida nicht

gelten lassen und Ambrogio de' Predis, außer den beiden beglaubigten harten Profilbildnissen, dem Kaiser Maximilians von 1502 in der Ambraser Sammlung zu Wien und dem des Francesco Brioni im Museo Poldi zu Mailand, nur noch andere strenge Profilbildnisse, wie, in Übereinstimmung mit Seidlitz, das köstliche weibliche Profilbildnis der Ambrosiana zuschreiben, das freilich allein genügen würde, den Meister unsterblich zu machen. Die nahen Beziehungen des Meisters zu Leonardo und zu der Londoner Felsenmadonna sind urkundlich beglaubigt (S. 33). Eine Reihe anziehender leonardesker Bilder, wie das reizende Mädchen mit dem Hermelin in der Sammlung Czartoryski in Krakau, die feierliche Auferstehung Christi in Berlin und die schöne Madonna Litta in Petersburg, sind zwischen ihm und Boltraffio streitig. Besser beglaubigt sind die Bilder, namentlich die Bildnisse, Bernardino de' Contis, von denen der kleine Francesco Sforza von 1496 im Vatikan und das beglaubigte Prälatenbild von 1499 in Berlin mit ihrer harten Zeichnung und rötlichem Fleischtone noch nichts Leonardisches haben. Contis spätere Madonnenbilder, wie schon das von 1501 in Bergamo und noch das von 1522 in der Brera, scheinen nach Entwürfen Leonardos gemalt zu sein. Der älteren Mailänder Schule hat leider ein Vasari gefehlt. So viel aber ist sicher, daß sie bald nach 1500 mit vollen Segeln ins leonardische Fahrwasser einlenkt.

Wirkliche Schüler der ersten mailändischen Zeit Leonardos sind Antonio Boltraffio (1467—1516) und Marco d'Ogionno (um 1470 bis 1530). Nur sie bezeichnet auch Vasari als Schüler (discepoli) des Meisters. Boltraffio verrät in seiner frühen Berliner Madonna trotz ihrer Anlehnung an Leonardo noch Anklänge an Ambrogio Borgognone. Den neunziger Jahren gehört noch Boltraffios Bildnis des Dichters Girolamo Casio in der Brera an. In äußerlichem Anschluß an Leonardo stehen seine sorgfältig durchgeführten, in feinem Farbenschmelz strahlenden Madonnen in der Pester Galerie, im Burgmuseum und in der Sammlung Poldi-Pezzoli zu Mailand. Seine selbständige Weiterentwicklung, in der es bei allem Schönheitsgefühl nicht ohne Lücken und Härten in der Formen- und Farbensprache abging, spricht sich z. B. in seiner frauenhaften Madonna in London und in der „Madonna der Familie Casio“ im Louvre aus, die schon Vasari als sein Hauptbild nennt. Von den Bildern, die früher Leonardo selbst gegeben wurden, schreiben die meisten Kenner ihm jetzt das stille, vornehm natürliche, als „Belle Ferronière“ bekannte Frauenbildnis des Louvre zu. Hauptsächlich beherrschte Boltraffio die neuerblühende Kunst, Wohnzimmer mit Tafelbildern zu schmücken.

Marco d'Ogionnos Namenszeichnung tragen sein kraftvoll trockener „Sturz Luzifers“ in der Brera und sein eindrucksvolles Altarwerk in der Sammlung Crespi zu Mailand; durch Vasari beglaubigt sind seine Fresken aus Santa Maria della Pace in der Brera. Charakteristisch sind seine steifen, knochigen Hände, seine zackigen Gewandfalten, seine schweren Schatten und scharfen Lichter. Die eindringliche Modellierung und das zarte Sfumato Leonardos fehlen auch ihm.

Als wirklichen Schüler Leonardos nennt Lomazzo noch Cesare da Sesto (um 1480—1520), der freilich wiederholt Mailand mit Rom vertauschte, wo Rafael ihn beeinflußte. Das stimmungsvolle, farbenprächtige Hauptwerk seiner leonardischen Richtung ist seine Taufe Christi beim Duca Scotti, als Meisterschöpfung seiner rafaelischen Art gilt das sechsteilige Altarwerk beim Duca Melzi in Mailand. Bemerkenswert ist, daß Vasari als seinen Mitarbeiter für die Landschaftsgründe einen „geschickten Landschafts- und Tiermaler“ namens Cesare Bernazzano nennt, von dem jedoch kein eigenes Bild bekannt ist.

Die beiden bedeutendsten Meister der Blütezeit aber, die aus altlombardischem Boden am Lichte Bramantinos und Leonardos zu selbständiger Bedeutung emporsprossen, waren Andrea Solari (Solario) und Bernardino Luini.

Andrea Solari (um 1475—1515), der jüngere Bruder des Bildhauers Cristoforo Solari, war nach Leonardo der größte mailändische Meister einer neuartigen, freilich immer noch sorgfältig verschmelzenden Pinselführung. Venezianisch wirkt z. B. sein farbiges Senatorenbildnis in London. Leonardische Anklänge treten schon in dem 1495 für San Pietro in Murano geschaffenen Altarbildchen der Brera hervor. Ganz auf den Schultern Leonardos, dessen Schmelz und Sfumato sie freilich glätten und härten, stehen Andreas Einzelgestalten des Täufers (1498) und der hl. Katharina (1499) im Museo Poldi-Pezzoli zu Mailand, sein prächtiges männliches Bildnis mit landschaftlichem Hintergrunde in London (1505), sowie sein ähnlich aufgefaßtes Bildnis, sein Haupt des Täufers (1507) und seine Madonna auf grünem Rasen im Louvre. Am unmittelbarsten aber wirken seine „Ruhe auf der Flucht“ von 1515 und seine frühere, ergreifende, von Blut- und Tränenperlen tropfende Halbfigur des Schmerzensmannes in der Galerie Poldi-Pezzoli zu Mailand. Auch Solari malte schon mehr für reiche und kunstliebende Hausbesitzer als für andächtige Kirchenbesucher.

Eine umfangreiche und glückliche Tätigkeit auf dem Gebiete der kirch-

lichen Großkunst aber entfaltete Bernardino Luini (um 1475—1531 oder 1532) aus Luino. Luini knüpft in seinen frühen Wandgemälden, wie den losgebrochenen religiösen und mythologischen Fresken aus der Villa Pelucca bei Monza, von denen die Schmiede Vulkans im Louvre und die berühmte Grablegung der hl. Katharina durch schwebende Engel in der Brera genannt seien, offenbar an Borgognones noch halb befangenen Stil an. Daß er dann in seiner mittleren Zeit (1510 bis 1520), in der Richtung Bramantinos, enge Fühlung mit Leonardos reifer Kunst suchte, verkündigen z. B. seine Fresken aus Santa Maria della Pace in der Brera, aber auch zahlreiche Tafelgemälde seiner Hand, wie „Christus unter den Schriftgelehrten" in London und die schöne „Madonna im Rosenhag" in der Brera. Es sind Bilder von ruhiger, ansprechender Linien- und Farbenschönheit, die Leonardos Formensprache und Farbenvortrag freilich nur verallgemeinert und verwässert wiedergeben. Im letzten Zeitraum seines Lebens entwickelte Luini, ohne die Erinnerung an Leonardo preiszugeben, seinen eigenen, lebendigen Handlungen nicht gewachsenen, aber in freier Formenreinheit, lichter Farbenharmonie und anmutigem Ausdruck schwelgenden Eigenstil, wie er uns in seinen vielgerühmten Chorfresken mit der herrlichen Anbetung der Könige von 1526 in der Wallfahrtskirche zu Saronno und in den Wandgemälden von 1529 in Santa Maria degli Angeli zu Lugano entgegentritt. Die große Kreuzigung über dem Choreingang dieser Kirche gehört zu den freiesten und zielbewußtesten Schöpfungen der großen Zeit.

Zur mailändischen Schule könnte sich schließlich auch der Piemontese Gaudenzio Ferrari rechnen. Als Vertreter der piemontesischen „Schule von Vercelli" gilt zunächst Defendente Ferrari von Chivasso, dessen bezeichnete Bilder von 1510 bis 1535 mit ihren birnenförmigen Madonnenköpfen und knochendürren Fingern von der gleichzeitigen nordischen Kunst berührt erscheinen. Wurden manche seiner Bilder, wie die Madonna auf Goldgrund im Dom zu Turin, doch früher Dürer gegeben! Defendentes Frühzeit kennzeichnet seine Anbetung des Kindes von 1511 in Berlin, seine Reifezeit sein Jesus im Tempel von 1526 in Stuttgart.

Auch Gaudenzio Ferrari (um 1480—1546) von Valduggia scheint aus der Schule von Vercelli hervorgewachsen zu sein. Jedenfalls aber ist dieser kräftige, feurige, wahrheitsliebende Piemontese schon früh nach Mailand gekommen und hier durch Bramantino und Luini in leonardische Bahnen geraten. Doch scheint er nach der alten, von Pauli

gegen Morelli wieder aufgenommenen Ansicht auch Gelegenheit gehabt zu haben, Werke Peruginos zu studieren. In seinen Frühwerken bediente Gaudenzio sich noch der Erhöhung mit Stuck und Gold, entwickelte sich schließlich aber zu einem kraftvoll erzählenden und reiner Schönheit huldigenden Meister, in dessen Werken Eckiges und Abgerundetes, Herbes und Süßes, Helldunkles und Farbenfreudiges manchmal etwas unausgeglichen nebeneinanderstehen. Seit 1507 malte er in der Gnadenkirche am Fuße des heiligen Berges bei Varallo. Wie umbrisch-unschuldselig wirken hier die Gemälde aus der Kindheit des Heilands! Wie frisch und natürlich schon seine Passionsfolge von 1513 mit der ergreifenden Kreuzigung in der Mitte! Dann aber auf dem Berge selbst: wie gewaltig sein panoramenartig aus Tonfiguren und Wandgemälden zusammengesetzter Kalvarienberg von 1523! Wie abgeklärt sein großer Zug der heiligen drei Könige von 1539! Sein herrlichstes Werk ist das von Kraft und Leben strotzende, von unendlichem Jubel erfüllte Engelkonzert in der Kuppel der Wallfahrtskirche zu Saronno, welches das erste einheitliche Kuppelgemälde dieser Schule ist. Seine Tafelbilder sind fast ausschließlich Altarblätter. Das große Altarwerk von 1515 in San Gaudenzio zu Novara hat die umbrisch wirkende Milde erst halb überwunden. Auf der Höhe seiner Kraft steht der lichtdurchströmte Marienaltar in San Cristoforo zu Vercelli. Zu seinen letzten Werken gehört der würdige Paulus von 1543 im Louvre. Auch die Pinakothek zu Turin und die Brera zu Mailand sind reich an Werken seiner starken und milden Hand.

Einheitlicher, selbstbewußter und überzeugender als in der Lombardei entfaltete die Malerei der großen Zeit in Venedig ihre Schwingen zum stillen, aber alle mit fortreißenden Aufstieg ins lichtdurchglühte Reich reinster Formen- und Farbenschönheit. Daß die Farbe das Lebenselement der Malerei ist, brachte erst die venezianische Kunst der Welt wieder voll zum Bewußtsein. Auch die venezianische Malerei eignete sich freilich von den formenklärenden Errungenschaften der neuen mittelitalienischen Kunst so viel an, wie ihr zusagte. Aber die Maler der schönen Adriastadt betonten, im Gegensatz zu ihren anatomisch strenger geschulten florentinischen Fachgenossen, nicht die Knochen, die Gelenke und die Muskeln, sondern das blühende Fleisch, und im ganzen wirkt die Formenschönheit der in Venedig gemalten Leiber, die fester als in den übrigen Schulen in der Landschaft verankert zu sein pflegt, immer erst durch die Farbenfluten hindurch, aus denen sie auftaucht.

Während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts hielt die venezianische Malerei sich bei alledem innerhalb jener Stilgrenzen der klassischen Zeit, die Wölfflin in fünf Formeln zu bannen versucht hat (S. 15); und es ist bemerkenswert, daß erst der venezianische Hauptmeister, der auch das dritte Viertel des Jahrhunderts noch beherrschte, daß erst Tizian in seiner letzten Schaffenszeit, wenigstens nach der rein malerischen Seite hin über diesen Zeitstil hinausging. Übrigens war es der ganzen venezianischen Malerei weniger um die Darstellung bewegter Handlungen als um die Wiedergabe schönen, in sich gefesteten menschlichen Daseins zu tun. Ihre religiösen Gemälde verkörpern die himmlische Herrlichkeit durch das reinste Erdenglück. Ihre weltlichen Darstellungen erschließen uns, durch die Dichtkunst beflügelt, neue Welten sinnig-sinnlichen und träumerisch-übersinnlichen Lebens. Ihren lebensvollen Bildnissen aber, die den Geld- und Geistesadel der üppigen Handelsstadt verewigen, schließen sich Idealbildnisse oder Halbbildnisse, wie man sie genannt hat, an, die nichts weiter als menschliche Schönheit in glühenden Farben verherrlichen wollen. Freilich bemüht die neuere Kunstwissenschaft sich, fast allem, was, von Burckhardt als „Existenzmalerei" bezeichnet, in der venezianischen Kunst nur seiner malerischen Wirkung wegen da zu sein schien, seine Herkunft aus der Dichtung oder der Geschichtschreibung nachzuweisen. Aber sei dem, wie ihm wolle; die meisten jener unsicheren und „papierenen" Deutungen tragen nicht dazu bei, unsre Freude an den Bildern zu erhöhen.

Die eigentlichen Pfadfinder der venezianischen Malerei der neuen Zeit waren die späteren Schüler Giovanni Bellinis, des Klassikers der venezianischen Frührenaissance. Allen voran ging Giorgio von Castelfranco, Giorgione genannt (1478—1510), der jung verstorbene feurige Meister, unter dessen Händen die Malerei ihre eigensten Aufgaben erkannte. Gerade er stattete seine Gemälde mit jener weichen, schwärmerischen, lyrisch-träumerischen Stimmung aus, die in Venedig im eigentlichen Sinne des Wortes in der Luft lag. Gerade ihm war es zunächst nur um ruhige farbige Bildwirkung zu tun. Gerade er verband seine köstlichen Landschaften mit den dargestellten Vorgängen zu unauflöslicher Einheit; und es gelang ihm auch, die sinnlichste Schönheit mit dem Hauche sinnigster Keuschheit zu beseelen.

Giorgiones gepriesene Fresken am Äußeren des Kaufhauses der Deutschen in Venedig fielen schon im 16. Jahrhundert der feuchten Seeluft zum Opfer. Nur Tafelbilder seiner Hand haben sich erhalten.

Wie Giorgione sich in technischer Beziehung von fest verschmelzenden bellinesken Anfängen zu größerer Freiheit und Breite erhob, zeigt z. B. sein feines frühes Jünglingsbild in Berlin im Vergleich zu seinem breiter und flüssiger gemalten, mit sprechender Handbewegung ausgestatteten



Abb. 14. Giorgione, Die Madonna mit dem hl. Ritter Liberale und dem hl. Mönch Franziskus im Dom zu Castelfranco.
Nach Phot. von D. Anderson, Rom.

späten Jünglingsbilde der Galerie zu Budapest, zeigt aber auch seine frühe „Anbetung der Könige“ in der Londoner Galerie im Vergleich zu dem breit hingesetzten, farbenglühenden „ländlichen Feste“ des Louvre. Giorgiones künstlerische Persönlichkeit tritt uns in ihrer ganzen Eigenheit in den vier beglaubigten Bildern seiner Hand entgegen. Das erste von diesen, die hoch vor köstlicher Landschaft thronende Madonna mit dem

heiligen Ritter Liberale und dem heiligen Mönche Franziskus im Dom zu Castelfranco (Abb. 14) ist ein Altarblatt von wunderbarer, schlichter Innigkeit des religiösen Empfindens. Der streng geschlossene Aufbau in hohem Dreieck, die selbständige und doch nur zum Ganzen strebende Bedeutung jeder der drei Gestalten und die flächige Tiefenschichtung, die durch die Wand hinter dem Throne wie absichtlich betont ist, machen das Bild zu einem Musterbeispiel der Formenbildung der „klassischen" Kunst. Seine stille Farbenglut aber und seine leuchtende Landschaftsform lösen eine neue, befreiende und beseligende Stimmung aus. Die beiden märchenhaft schönen Bilder im Palazzo Giovanelli in Venedig und in der Wiener Galerie, deren Stoffe angeblich römischen Heldengedichten entlehnt sind, wirken als traumhaft reizvolle Landschaftsbilder, denen die menschlichen Gestalten so stimmungsvoll eingewebt sind, daß man kaum danach verlangt, ihre Handlung erklärt zu sehen. Das Bild im Palazzo Giovanelli, das ein venezianischer Schriftsteller schon um 1530 einfach als „Gewitterlandschaft" bezeichnete, wirkt nur als solche. Vorn rechts im Rasengrunde sitzt eine einfache Frau, die ihr Kind stillt. Vorn links hält ein junger Mann, auf seinen Stab gestützt, Wache. Wickhoffs Erklärung, daß es einen Vorgang aus der Thebais des Statius darstelle, könnte einem das herrliche Bild, das zu den träumerisch-schönsten der Welt gehört, fast verleiden. Das Wiener Bild (Abb. 15), das Sebastiano del Piombo nach Giorgiones frühem Tode vollendete, stellt eine wundervoll ruhige Fels- und Baum-



Abb. 15. Giorgione, Die drei Philosophen.
Gemälde in der Wiener Galerie. Nach Phot. der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München.

landschaft mit lichtem Fernblick, vorn rechts in ihr aber eine Gruppe von drei sinnenden Männern dar. Wickhoff meinte eine Stelle aus Virgils Äneide in dem Bilde zu erkennen. Uns genügt die Erklärung jenes alten Schriftstellers, der eine Landschaft „mit drei Philosophen“ in ihm sah. Giorgiones viertes beglaubigtes Bild ist die herrliche, in großer weiter Landschaft schlummernde „Venus“ in Dresden, zu deren Füßen ursprünglich ein kleiner Liebesgott angebracht war. Die Landschaft hat Tizian vollendet. Die unsagbar schöne, unter freiem Himmel unbekleidet ausgestreckte Frau mit lebensvoll weichem Fleische und idealen, keusche Sinnlichkeit atmenden Gesichtszügen, ist das Vorbild aller späteren ähnlichen Darstellungen geworden.

Aus der früheren Zeit Giorgiones rechnen wir dann z. B. die schöne, in strenger Haltung auf ihr Schwert gestützte Judith in Petersburg zu seinen unzweifelhaften Schöpfungen, aber auch die mehr oder weniger kleinfigurigen Bilder, die Ludwig Justi nach der köstlich stimmungsvollen Anbetung der Hirten bei Lord Allendale in London als die „Allendale-Gruppe“ bezeichnet hat, wie die beiden Bilder aus der Geschichte Moses' und Salomos in den Uffizien, sind schöne eigenhändige Frühwerke des Meisters; und auch das stille Madonnenbild mit den Heiligen Antonius und Rochus in Madrid, das der Verfasser dieses Buches schon 1879, als es noch Pordenone zugeschrieben wurde, als Giorgione erkannte, steht den frühen Bildern des Meisters noch nahe. Auch jene köstliche Dresdner Venus zeigt noch nicht die Auflockerung der Malweise, die sich in dem olympisch-idyllischen „Ländlichen Konzert“ des Louvre bemerkbar macht. Alle Werke Giorgiones sprechen wie Musik zu unsrer Seele; und am meisten ihn selbst zeigen, am meisten giorgionisch wirken jene früheren Bilder des Meisters, in denen Formen und Farben bei kaum verhaltener Glut durch natürliches Stilgefühl zusammengehalten, seelischen Vorgängen ahnungsvoll verschwiegen Ausdruck verleihen.

Auf Giorgione folgte, da wir Tizians Geburtsjahr mit Cook herabrücken, der Bellinischüler Palma Vecchio von Bergamo (um 1480 bis 1528), dessen wirklicher Name nach Ludwigs Untersuchungen Giacomo Nigretti war. Den Übergang zu der Formenfülle und Farbenpracht des neuen Jahrhunderts vollzog Palma breitspuriger und temperamentloser als Giorgione. Seine Typen, besonders die seiner üppigen, von Prachtgewändern umflossenen Frauen, sind an ihren breiten Wangen, ihren niedrigen, von welligem, kunstblondem Haar herzförmig umrahmten Stirnen, ihren schmalen, etwas ausdruckslosen Augen

und ihren süß geschwellten Lippen leicht erkennbar. Palmas Erfindungskraft ist nicht bedeutend. Nur als ruhige Gruppen prächtiger Gestalten wirken auch seine großen Altarblätter, von denen das der Kirche Santa Maria Formosa zu Venedig in seiner Barbara eine der herrlichsten Frauengestalten der Renaissance enthält, während das in Santo Stefano zu Vicenza den schönsten Zusammenklang von Menschengestalten und Landschaft erreicht.

Eigenartig sind Palmas „heilige Unterhaltungen" im eigentlichsten Sinne des Wortes, landschaftlich üppige Breitbilder mit ruhenden heili-



Abb. 16. Palma Vecchio, Die drei Schwestern.
Gemälde in der Gemäldegalerie zu Dresden. Nach Phot. der Verlagsanstalt Fr. Bruckmann A.-G., München.

gen Familien und mannigfaltig gelagerten Heiligengestalten, wie man sie schon in der Dresdner und der Wiener Galerie trifft. Seltener sind nackte Darstellungen seiner Hand. Doch gehören sein großes, herrliches frühes Hochbild „Adam und Eva" in Braunschweig und seine liegende „Venus" in Dresden, die als „Halbbildnis" wirkt, zu seinen reizvollsten Werken. An der Spitze seiner weiblichen Halbbildnisse in Gestalt wunderschöner weiblicher Halbfiguren stehen die „drei Schwestern" (Abb. 16) oder „drei Grazien" in Dresden, in denen man neuerdings die drei Göttinnen des Parisurteils vermuten möchte. Durch alle Bilder Palmas hindurch läßt sich der Übergang von der saftigen Formen- und Farbenpracht seiner mittleren Zeit zu dem schillernden, oft ins Bräunliche spielenden Lichtton verfolgen, der seinen späteren Werken einen träumerischen Reiz verleiht.

Die mächtigste künstlerische Persönlichkeit unter Bellinis Schülern aber war Tiziano Vecelli von Cadore, der wahrscheinlich nicht 1477, sondern erst 1489 geboren wurde und 1576 in Venedig starb. Ist er nicht, wie man annahm, 99, sondern nur 87 Jahre alt geworden, so gewinnt sein Gesamtschaffen an verständlicher Entwicklung.

Tizian gehört zu den Größten der Großen. Realismus und Idealismus, Formen- und Farbenglut hat er unlösbar verschmolzen. Lyrisches und Dramatisches, traumhaftes Märchensein und wuchtige Handlung hat er gleichwertig beherrscht. Irdisch und weltlich veranlagt, hat er im Bildnisfach und in der Verbindung prachtvoller Landschaften mit reiner Menschenschönheit vielleicht das Höchste geleistet, zugleich aber seine religiösen Darstellungen, welche die Hälfte aller seiner Werke ausmachen, mit reiner, warmer Menschlichkeit und hoher, milder Göttlichkeit beseelt. Er hat alle Geheimnisse der Malerei ergründet wie kein Maler vor ihm; und die Maler aller späteren Zeiten sind bei ihm in die Schule gegangen. Seine künstlerische Entwicklung wurde vorbildlich. Seine späteren Werke unterscheiden sich von den früheren durch die Verstärkung ihrer körperlichen Bewegungsmotive und durch die größere Freiheit ihrer Pinselführung. Von leuchtender, verschmolzener Vollfarbigkeit gelangen sie allmählich zu jener lockeren Breite des Vortrags und jener tonvollen Einfarbigkeit des Helldunkels, die eine neue Art, malerisch zu sehen und zu malen, anbahnten.

Tizians früheste erhaltene Werke gleichen denen Giorgiones, der ihn 1508 als Genossen bei der Ausschmückung des Kaufhauses der Deutschen herangezogen hatte. Wir halten, alten Zeugnissen gemäß, daran fest, daß so köstlich giorgioneske Werke wie die liebliche „Zigeuner-Madonna" in Wien und wie das strenge weibliche Bildnis der Sammlung Crespi in Mailand Jugendwerke Tizians sind.

Zu Tizians frühesten Schöpfungen (um 1504) gehört das farbenprächtige stille Bild des Antwerpner Museums, das den Dogen Jacopo Pesaro mit Papst Alexander VI. knieend vor den Stufen des Thrones Petri schildert. Über fünfzig Jahre später, 1555, entstand das kühle tonige, duftiger durchleuchtete, absichtlicher allegorische Bild des Dogenpalastes, das den Dogen Grimani knieend vor der Gestalt des Glaubens zeigt. Tizians ganze Stilwandlung liegt zwischen diesen beiden innerlich verwandten Bildern, die als Grenzstein der Entwicklung wirken.

Zu größerer dramatischer Lebendigkeit wurde Tizian 1511 in Padua durch die Aufgabe geführt, in der Scuola del Santo einige Wunder-

taten des hl. Antonius al fresco zu malen. Daß Tizian nach 1512 in Venedig unter den Einfluß Palmas geriet, über den er sich freilich sofort erhob, bezeugen einige köstliche, in Formen und Farben von gleichmäßigem Feuer durchglühte „Sante Conversazioni“ palmesken Breitformats in Madrid, in Dresden und in London, denen sich die „Kirschen-Madonna“ in Wien anschließt. Dann folgt gleich sein traumhaft schönstes weltliches Bild, das als „Himmlische und irdische Liebe“ (Abb. 17) weltberühmte Gemälde der Galerie Borghese in Rom, dessen Gegenstand mythologisch oder literarisch zu deuten bisher verlorene



Abb. 17. Tizian, „Himmlische und irdische Liebe“ oder „Überredung zur Liebe“.
Gemälde in der Galerie Borghese zu Rom. Nach Phot. von G. Brogi, Florenz.

Liebesmühe gewesen ist. Einleuchtend und genügend erscheint uns Avenarius' Vorschlag, es „Überredung zur Liebe“ zu nennen. Die nackte und die bekleidete Frau sitzen am Brunnenrand. Zwischen ihnen beugt sich Amor, dessen Rechte im Wasser spielt, über den Rand. Mit meisterhafter Breite ist das blühende Fleisch der nackten, sind die Prachtgewänder der bekleideten Frau, ist die glühende, stimmunggebende Landschaft hinter ihnen gemalt. Gerade dieses einzige Bild, das allerdings etwas zu erzählen scheint, wirkt in seiner Unverständlichkeit so selbstverständlich, daß wir uns seinen Genuß durch Schulweisheit nicht verkümmern zu lassen brauchen.

Ganz er selbst ist Tizian vollends in seinem Dresdner „Zinsgroschen“. Die Halbfiguren des Heilands und des Pharisäers mit sprechenden Zügen und Händen vor schwarzem Grunde! Tizians Heilandstypus, noch von

Heiligenscheinflämmchen umspielt, in seiner idealsten Ausbildung! Und doch wie viel Wahrheit, wie viel Natürlichkeit, wie viel unmittelbares Leben in den Köpfen! Welch feuriger Zusammenklang der Farbenglocken!

Von Tizians Altarbildern bezeichnen verschiedene Stufen seine Stilwandlung, z. B. der ruhig thronende hl. Marcus (1504) in Santa Maria della Salute, die majestätische, stürmisch bewegte, wunderbar farbensatte Himmelfahrt Marias (1518) in der Akademie, die großartige, schon in diagonaler Linienführung und freiem Gleichgewicht angeordnete, bildnisreiche „Madonna mit der Familie Pesaro" (1526) in der Frarikirche zu Venedig (Taf. V, Abb. 1), die zu Tizians eindrucksvollsten Schöpfungen gehört; dann die toniger gestimmte Himmelfahrt Marias (1540) im Dom zu Verona, der bereits in atmosphärische Stimmung gehüllte Gekreuzigte (1561) in der Pinakothek zu Ancona, das ganz auf künstliche Lichtwirkungen berechnete Nachtstück der Marter des hl. Lorenz (1565) in der Jesuitenkirche zu Venedig und schließlich die fast impressionistische, die malerische Breite und Freiheit der jüngeren Neuzeit einleitende Dornenkrönung Christi (1570) in München. Dieselbe Entwicklung aber zeigen auch Tizians üppige, im Nackten schwelgende mythologische Bilder von dem kraftvoll bewegten Bacchanal in Madrid (1520) bis zu den tonvolleren Dianabildern (1559) der Bridgewater Gallery in London und zu der prachtvollen Landschaft des Louvre (um 1560), in der Jupiter als Satyr der Antiope naht.

Die meisten der ruhenden Venusgestalten Tizians, deren Vorbild Giorgiones Dresdner Venus war, sind offenbar Bildnisse oder Halbbildnisse. Die nackte „Venus" der Tribuna der Uffizien, eins der schönsten Bilder der Welt, in dessen Hintergrund dienstbare Frauen an der Kleidertruhe beschäftigt sind, stellt die Herzogin Leonora von Urbino dar. Zu Füßen der Madrider „Venus" spielt ein junger Mann, der sich nach ihr umblickt, die Orgel. Zu Füßen der zweiten „Venus" der Uffizien bellt ein modernes Hündchen. Ein ähnliches Bild des Meisters hat vor kurzem die Berliner Galerie erworben. Stehende halbnackte weibliche Halbfiguren Tizians, wie die palmeske Flora der Uffizien, die „Toilette" des Louvre und die „Eitelkeit" in München, schließen sich an. Eine richtige Venus aber ist die „Anadyomene des Apelles" in der Bridgewater Gallery zu London.

Von Tizians lebenatmenden wirklichen Bildnissen können sich die weiblichen, abgesehen von dem entzückenden Kinderbild der kleinen Clarice Strozzi in Berlin und den Bildnissen seiner eigenen Tochter



1. Tizian, Die Madonna mit der Familie Pesaro. Ein Gemälde in der Santa Maria de' Frari zu Venedig.
Nach Photographie von D. Anderson, Rom. (Zu S. 120.)



2. Correggio, Die Madonna mit dem hl. Franziskus. Ein Gemälde in der Gemäldegalerie zu Dresden.
Nach Photographie der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München. (Zu S. 132.)

Lavinia in Berlin und in Dresden, an Eigenleben und Geist nicht mit den männlichen messen, die die schärfste persönliche Charakteristik mit vornehmster Haltung und malerischster Behandlung verbinden. Wie sich unter seinen Händen das männliche Brustbild zum Bildnis in ganzer Gestalt auswächst, zeigen in wachsender Reihe jenes Brustbild in Cobham Hall (um 1508), die sprechende Halbfigur eines Jünglings mit behandschuhter Linken (um 1518) im Louvre, das Kniestück des Federigo Gonzaga (um 1523) in Madrid und ebendort die ganze Gestalt Kaiser Karls V. (1533) mit seinem großen Hunde. Zu Tizians reifsten Bildnissen gehört ferner das köstliche, bereits malerisch breit behandelte Münchner Vollbild Kaiser Karls V. von 1548, der auf aussichtsreicher Terrasse sitzt (Abb. 18); andere wurden unversehens zu Geschichtsbildern: so die bewegte, geistreiche Gruppe des Papstes Paul III. mit seinen Erben in Neapel und das packende, 1548 in Augsburg gemalte Reiterbildnis in Madrid, das Karl V. nach der siegreichen Schlacht bei Mühlberg in voller Rüstung auf dem Heimritt zeigt. Tizian wird durch dieses Bild zum Schöpfer des modernen Reiterbildnisses. Der ganzen Bildnismalerei hatte er neue Wege gewiesen. Velázquez, Rubens und van Dyck mußten in seine Fußtapfen treten.



Abb. 18. Tizian, Bildnis Karls V.
Gemälde in der Münchner Pinakothek. Nach Phot. der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München.

Tizians Fähigkeit, dramatisch wuchtig zu erzählen, offenbart sich, abgesehen von seinen frühen Fresken in Padua, am mächtigsten in seiner ergreifenden Grablegung des Louvre. Sein Anteil an der Ausschmückung von Binnenräumen tritt uns am prächtigsten in seinem „Tempelgang Marias" aus der Scuola della Carità, jetzt in der Akademie zu Venedig,

entgegen. Den höchsten landschaftlichen Zauber aber atmen z. B. das „Noli me tangere" der Londoner Galerie (1512) und der hl. Hieronymus des Louvre (1538); ja, seine Landschaft mit einer Schafherde im Buckingham Palace (um 1534) ist bahnbrechend als voraussetzungslose Stimmungslandschaft. Tizian beherrschte eben alle Darstellungsarten und Darstellungsmittel; und in allen seinen Darstellungen blieb die Farbe als solche sein eigenstes Ausdrucksmittel.

Nächst Tizian der bedeutendste Bellinischüler, der zu Giorgione überging, war jener Sebastiano Luciani (1485—1547), den wir als Sebastiano del Piombo unter Michelangelos Freunden in Rom kennenlernten (S. 65 u. 95). Hier geht uns seine venezianische Jugendzeit, vor 1511, an. Am besten beurteilt man diese zunächst nach seiner berühmten „heiligen Unterhaltung" in San Giovanni Crisostomo zu Venedig (um 1509), die, schon im Anschluß an Giorgione, die freie, volle, weiche Schönheit der goldenen Zeit atmet. Die drei Frauen zur Linken gehören zu den schönsten weiblichen Gestalten, welche die Kunstgeschichte kennt. Auf dem Wege zu diesem Bilde stehen die männlichen Heiligen in San Bartolommeo di Rialto und die Magdalena in der Sammlung Cook zu Richmond. Wunderbar rasch vollzog sich die Entwicklung des Meisters.

Aus der Schule Alvise Vivarinis aber, die der Bellinischule gegenüberstand, ging jetzt noch ein so großer Meister hervor wie Lorenzo Lotto (1480—1556 oder 1557) aus Venedig, der, wie manche geborene Venezianer, sein Glück außerhalb der Pfahlbauten seiner Heimatstadt suchte. Seine anerkannten Frühwerke, wie das Altarblatt in Santa Cristina zu Treviso, unterscheiden sich von denen der Bellinischüler durch ein kühleres, wohl durch Leonardo beeinflußtes Helldunkel und ein naiveres Bewegungsleben. Zwischen 1508 und 1512 war Lotto in Rom. Kein Wunder daher, daß er auch Anklänge an die römische Formensprache annahm, daß seine Madonna von 1518 in der Dresdner Galerie lange Zeit für ein römisches Bild gegolten hat! Zwischen 1513 und 1525 schuf er in Bergamo jene köstlichen, innerlich und äußerlich bewegten, von hellem Licht und kühlen Schatten umfangenen Altarblätter in San Bartolommeo, San Bernardino und Santo Spirito, in denen er eher an Correggio, den er sicher gekannt haben muß, als an die Venezianer erinnert. Seit 1526 teilte Lotto seine Zeit zwischen Venedig und den Marken. Entschieden venezianisches Gepräge zeigt z. B. seine Apotheose des hl. Nikolaus in der Carminekirche (1529) zu Venedig. Seine letzten

Gemälde, wie seine Darstellung im Tempel im Palazzo Apostolico zu Loreto, sind bei aufgelockerter Zeichnung und breitem, leichtem Vortrag ganz in Ton mit zarten Farbenakzenten aufgelöst. Neben hundert christlichen Bildern Lottos — heidnische sind äußerst selten — haben sich, hauptsächlich in den Hauptgalerien zu London, Madrid, Wien, Berlin und Mailand, etwa zwei Dutzend Bildnisse seiner Hand erhalten, die sich nicht eben durch geistige Eindringlichkeit, doch aber durch ihre bewegliche psychologische Auffassung und ihre frische, natürliche malerische Behandlung auszeichnen. Zu den besten gehört die Familiengruppe in London. Zu wirklicher Größe fehlt es Lotto an Straffheit und Vertiefung; aber er ist eine künstlerische Persönlichkeit, deren Unmittelbarkeit und Liebenswürdigkeit uns anheimelt.

Aus der Schule Palma Vecchios ging dessen Verwandter, der Veronese Bonifazio Pitati (1487—1553), hervor, der entschieden ins raumkünstlerische Fahrwasser einlenkte. Mit einer Anzahl seiner Schüler schuf er seit 1530 vor allem die auf Leinen gemalten Wandgemälde des Palazzo de' Camerlenghi in Venedig, dessen zahlreiche Einzelbilder später losgelöst und in Kirchen und Sammlungen verteilt worden sind. Er bevorzugte die Breitbilder mit halblebensgroßen Figuren vor landschaftlichem Grunde in der Art Palmas und goß eine Fülle leuchtender Farben über seine gefälligen Darstellungen aller denkbaren Gegenstände aus, blieb aber meist doch am schönen Scheine haften.

Von den Nachfolgern Tizians, die noch im wesentlichen der ersten Hälfte des Jahrhunderts angehören, ist hier nur noch Paris Bordone von Treviso (um 1500—1571) zu nennen, der, wenn auch nicht zu den Lieblings-, so doch zu den Hauptschülern des großen Meisters von Cadore zählte. Religiöse und poetische Vertiefung waren seine Sache nicht. Blühendes Fleisch und kostbare Stoffe stofflich wiederzugeben, aber gelang ihm vortrefflich. Nicht unbeeinflußt von Palma erscheinen seine besten Bildnisse, wie das feine Jünglingsbild in den Uffizien und das eines jungen Edelmannes im Palazzo Brignole Sale zu Genua; und ihnen reihen sich rotwangige weibliche Halbbildnisse an, wie die vornehmen Hetärenbilder in London und in Wien. Am meisten er selbst ist Bordone in weltlichen Bildern wie der Diana in Dresden und seinem eigentlichen Meisterwerke in der Akademie zu Venedig, das die feierliche Würdenträgersitzung darstellt, in der die Fischer dem Dogen den Ring des hl. Markus überreichten. Hier tritt uns die packende Erzähl-

weise des älteren Venezianers Vittorio Carpaccio in der höchsten zeichnerischen und malerischen Vollendung entgegen.

Mit fremden Elementen vermischt tritt der Einfluß Tizians in den Gemälden und Radierungen Andrea Meldolla Schiavones (vor 1522—63) von Zara hervor, der sich in bräunlicher Tonart erfolgreich an der Kirchen- und Palastmalerei Venedigs beteiligte, jedoch auch als früher Landschafter genannt werden muß, wenn ihm die beiden mythologischen Landschaften in Berlin mit Recht zugeschrieben werden. Jedenfalls sehen wir gerade die venezianische Malerei jetzt überall nach Erweiterung und Befreiung ihres Stoffgebietes streben.

Der stadtvenezianischen Schule, deren meiste Künstler freilich auch auf dem Festlande geboren waren, stellt sich namentlich in den Meistern des Friauls, Veronas und Brescias eine festländische Schule von selbständiger und zum Teil weitreichender Bedeutung an die Seite.

Unter den kraftvollen Söhnen der Friauler Berge, die sich der venezianischen Schule angliederten, ragt vor allen Giovanni Antonio de' Sacchi (1483—1539) hervor, der nach seiner Vaterstadt schlechthin Pordenone genannt zu werden pflegt. In seinen Anfängen erscheint er als herber, eckiger Provinzler. Um 1509 eignete er sich unter Giorgione in Venedig eine größere Rundung und Farbenfreudigkeit an, entwickelte sich dann aber zu einem Erzähler von derber dramatischer Wucht, der sich durch seine kühnen Freskenfolgen in der Kirche zu Colalto bei Conegliano (1513), im Dom zu Treviso (1520), im Dom zu Cremona (1522) und in der Madonna di Campagna bei Piacenza (1529—31) einen solchen Namen machte, daß der Rat von Venedig ihn 1535 neben Tizian im Dogenpalast anstellte. Berühmt ist Pordenones machtvolle und zugleich tief beseelte Kreuzabnahme im Dom zu Cremona, sind seine großzügig und beredt erzählten Darstellungen aus der Katharinenlegende in der Madonna di Campagna bei Piacenza. Von Pordenones Schülern hat Bernardino Licinio (um 1490 bis um 1560), Stadtvenezianer von Geburt, sich hauptsächlich als Bildnismaler bewährt. Von Licinios großen Familienbildnissen trägt das der Galerie Borghese, von seinen Einzelbildnissen das einer rotgekleideten Dame in Dresden seine Namenszeichnung.

Bedeutsamer entwickelte sich die Schule von Brescia, der gesegneten Voralpenstadt, über der Savoldo, Romanino und Moretto als prächtiges Dreigestirn leuchten. Gian Girolamo Savoldo (um 1480 bis

nach 1548), eine selbständige künstlerische Persönlichkeit, war, wie schon seine schöne, Heiligen erscheinende Madonna in der Brera beweist, ein Meister von vornehmer, wenn auch etwas kühler künstlerischer Empfindung, der seine vollreifen Darstellungen auf eine reiche, neuartige Farbentonleiter stellte und seine saftigen Landschaftsgründe mit romantischem Abend- oder Frührotschein auszustatten liebte. Girolamo Romanino (um 1485—1566) hatte seine altbrescianische Härte durch seinen Anschluß an Giorgione durchwärmt und geschmeidigt. Seine berühmtesten Freskenfolgen malte er 1519 und 1520 im Dom zu Cremona und in San Giovanni Evangelista zu Brescia. Am wuchtigsten aber entfaltete Romaninos Eigenart sich in seinen Altarwerken der Kirchen zu Brescia und in den Hauptgalerien zu Padua, London und Berlin. Sie stehen auf der Höhe der Kunst des 16. Jahrhunderts, und in ihnen vollzog sich der Übergang vom venezianischen Goldton zum brescianischen Silberton, dessen Vater Romanino ist.

Der Bedeutendste der drei ist jedoch Alessandro Bonvicini (1498 bis 1555), genannt il Moretto di Brescia, der im Anschluß an Romanino, doch auch von Tizian und schließlich selbst durch Stiche nach Rafael beeinflußt, den brescianischen Stil, dessen Silberton er farbig verfeinerte, zu freier, eigenartiger Schönheit erhob; und ihrer feinen Farbenstimmung entspricht die still verzückte Seelenstimmung seiner Darstellungen. Die Kirchen und Sammlungen Brescias bergen noch über fünfzig Kirchenbilder seiner Hand; zu den schönsten gehören die Krönung der Jungfrau in Santi Nazaro e Celso, die thronende Madonna mit dem hl. Nikolaus, der ihr die Kinder zuführt (1539), in der Galerie zu Brescia, und das Gastmahl des Pharisäers (1544) in Santa Maria della Pietà zu Venedig, dessen festliche Einordnung in den Prachtraum auf Paolo Veronese vorausweist. Die Nachwelt aber feiert Moretto besonders als Bildnismaler. Sein herrliches, ruhig belebtes Bildnis eines Herrn in ganzer Gestalt von 1526 in London ist, von einem vereinzelten früheren Damenbildnis abgesehen, das erste bekannte lebensgroße, in ganzer Gestalt gehaltene Bildnis der italienischen Tafelmalerei. Alle Bildnisse Morettos zeigen eine natürlichere Lässigkeit der Haltung, eine anspruchslosere Wahrheit des Ausdrucks und eine flüssigere Breite der Malweise als die meisten anderen zeitgenössischen Bildnisse; leicht stilisiert, z. B. in den schlanken Fingerspitzen, erstreben sie eine Erfassung der inneren Persönlichkeit der Dargestellten. Zu den schönsten gehört auch das des Herrn am grüngedeckten Tische (1533) im Palazzo Brignole

Sale zu Genua. Als Bildnismaler aber übertraf ihn in einigen Beziehungen noch sein Schüler Giovanni Battista Moroni von Bergamo (um 1520—78), der zu den allerersten seines Faches gehört. In der Vorliebe für ganze Gestalten, in der Unmittelbarkeit der Erfassung der Persönlichkeiten, in der feinen, nur äußerlich kühlen Farbenwahl schloß er sich an Moretto an, über den er durch die stoffliche Wiedergabe des Nackten wie der Gewänder und durch die sittenbildliche Kennzeichnung der Berufsarten hinausging. Schon die Londoner Nationalgalerie genügt, ihn kennenzulernen. „Der Schneider", der „am Fuß verwundete Kavalier" und „die Dame im Lehnsessel" in dieser Sammlung gehören zu seinen Meisterwerken. Jenem leuchtenden Dreigestirn von Brescia schließt Moroni sich als vierter Nachbarstern von gleichem Glanze an.

Verona war zu Anfang des 15. Jahrhunderts in einigen Beziehungen allen übrigen Städten Italiens vorausgeeilt. Die nach 1470 geborenen Übergangsmeister, die sich hier immer noch an der üblichen Fassadenmalerei beteiligten, befleißigten sich, nicht unberührt von der Bellinischule Venedigs, aber durchaus nicht in ihrem Banne, einer freien, wenn auch nicht immer eigenartigen Zeichnung und einer um so eigenartigeren Färbung, die sich von der venezianischen durch ihre kälter-bunte, manchmal mit muschelartigem Schmelz und rauchigem Schatten verbundenen Tonart unterschied. Aus der alten Zeit ragte Liberale da Verona (1451—1536), der Leonardo, Rafael und Correggio überlebte, noch unentwegt in die Neuzeit herein. Liberales Schüler Francesco Torbido, genannt il Moro (gest. nach 1546), führte sein „Marienleben" im Domchor zu Verona (1534) freilich nach Entwürfen Giulio Romanos (S. 96) mit Anklängen an Correggio aus, erscheint in seinen Altarbildern, namentlich seinen Bildnissen, wie dem der Brera, aber stark venezianisch beeinflußt. Unter Domenico Morones Schülern ragt Paolo Morando, genannt il Cavazzola (1486 bis 1522), hervor, der in seinen zahlreichen Wandgemälden und Altarbildern alle guten Eigenschaften der Schule zusammenfaßte, aber auch nur das männliche Bildnis der Dresdner Galerie gemalt zu haben brauchte, um als Künstler hohen Ranges zu gelten. Der bedeutendste veronesische Meister eines etwas jüngeren Geschlechts war Domenico del Riccio, genannt Brusasorci (1493—1567), der schon auf Michelangelo blickte. Seine großzügige, lebendige und farbenfrohe „Gran Cavalcata" im Palazzo Ridolfi zu Verona, die große Darstellung des Reiterzuges

Klemens' VII. und Karls V. durch Bologna, weist ihm einen Ehrenplatz in der oberitalienischen Großmalerei an. Wie diese jüngere Generation Veronas dann aus dem Kampfe zwischen mittelitalienischen Einflüssen und eigener Anschauung als Siegerin hervorgeht, zeigt Torbidos Schüler Antonio Badile (1516—60), dessen jüngere Bilder, wie sein Tempelgang Marias in Turin, der neuen veronesischen Richtung die Wege wies, deren Hauptvertreter in der Folgezeit Paolo Veronese war.

Neben Venedig, der stolzen Königin der Adria, spielt Ferrara, die stille Musenstadt, eine wichtige und selbständige Rolle im oberitalienischen Geistesleben des glücklichen ersten Drittels des 16. Jahrhunderts. Am Hofe Alfons' I. von Este blühte nicht nur die Dichtkunst, sondern auch die Malerei; und auf der ferraresischen Malerei der Blütezeit ruht nicht nur ein Abglanz der romantischen Dichtkunst Ariostos, sondern auch ein Widerschein der Farbenglut Giorgiones und Tizians. Daß auch die Formensprache Rafaels es ihr angetan, sollte man nicht leugnen. Im Grunde aber bleiben die ferraresischen Maler doch echte Sprossen der herben altferraresischen Schule, aus der sie hervorwachsen.

Unter den ferraresischen Malern dieser Zeit, die sich auf dem Boden des 16. Jahrhunderts bewegten, ragen als drei Spitzen Mazzolino, Garofalo und Dosso hervor. Ludovico Mazzolino (um 1480 bis um 1530) vollzieht die Entwicklung zu allgemeinerer Formensprache und feuriger, nicht aber innerlich vereinheitlichter Farbenglut am meisten aus sich selbst heraus. Seine Baulichkeiten liebt er, mit antiken Marmorreliefs auszustatten. Von seinen seltenen größeren Bildern sei nur sein Jesus im Tempel mit der Jahreszahl 1524 in Berlin genannt. Seine meist kleinen, niemals besonders durchgeistigten, aber durch ihren Zierwert ansprechenden Bilder christlichen Inhalts kennenzulernen, genügen in Italien die Uffizien und die Galerie Borghese, im Norden die Sammlungen von London, Paris, Berlin und München. Zur Genüge kennzeichnet ihn aber auch sein kleines Bild der Ausstellung Christi in Dresden. Ziemlich gleichen Alters war Benvenuto Tisi da Garofalo (um 1481—1559), der nur in seinen früheren Werken als Dosso parallel strebender Vollblutferrarese erscheint. In seiner reifsten Zeit steht er unter Rafaels Einfluß. Auch er bevorzugt die christlichen Gegenstände, ergeht sich aber auch gern in den blühenden Gefilden der griechisch-römischen Dichtkunst. Sein graues Blau und kaltes Rot verbinden sich oft mit Orangegelb und Tiefgrün zu eigenartigen Mollakkorden. Schöpfungen seiner würzig-herben Frühzeit sind die Samariterin am Brunnen

in der Galerie Borghese und „Poseidon und Athene“ von 1512 in Dresden. Große Andachtsbilder seiner Hand sieht man z. B. im Dom und im Ateneo zu Ferrara, kleine Bibel- und Madonnenbilder, die ihm trotz ihrer ferraresischen Färbung und oft landschaftlichen Stimmung den Namen des „Miniatur-Rafaels“ eintrugen, namentlich in den römischen Sammlungen. Nördlich der Alpen ist Dresden am reichsten an Werken seiner geschickten und keineswegs empfindungslosen Hand.

Bedeutender als Mazzolino und Garofalo war Giovanni di Niccolò Lutero, genannt Dosso Dossi (um 1483—1542). Er wird vielfach mit seinem jüngeren Bruder, Schüler und Gehilfen Battista di Lutero oder Battista Dossi (gest. 1548) zusammen genannt. Der altferraresischen Schule entsprossen, geriet Dosso Dossi zunächst in Abhängigkeit von dem großen Venezianer Giorgione (S. 113), um später auch Einflüsse der römischen Schule zu verarbeiten, blieb aber doch immer er selbst, immer ein ferraresischer Meister von ausgesprochener und bedeutsamer Eigenart, die ihm den Beinamen des „Ariost der Farbe“ eintrug. Im Anschluß an seinen etwas älteren Freund Ariost wurde er zum Romantiker. Im Anschluß an die Natur und an Giorgione erfüllte er seine breit aufgefaßten, lichtdurchstrahlten landschaftlichen Gründe mit neuartigem Stimmungsgehalt. Eigenartig wirken seine Farbenzusammenstellungen, in denen sich oft ein kühles Strohgelb, ein feuriges Grün und ein tiefes Rot zu satter Pracht vereinen; auch sein Weiß wirkt strahlend. Während Dosso Dossi sich längere Zeit in Venedig aufhielt, soll Battista in Rom unter Rafael studiert haben. Das einzige Bild, das mit völliger Sicherheit auf Battista allein zurückgeführt werden kann, dem es nach Dosso Dossis Tode 1544 bezahlt wurde, ist die sinnbildliche Gestalt der „Gerechtigkeit“ in Dresden. Diese zeigt in der Tat, wie der zu ihr gehörige „Friede“, die Kälte der römischen Schule statt der Wärme Dosso Dossis. Von den beiden Darstellungen der vier Kirchenväter mit der Erscheinung der unbefleckten Empfängnis in Dresden ist das große, strenger angeordnete Bild von 1532 allgemein als reifes Werk Dosso Dossis anerkannt. Als reine, breite, weiche, lichtdurchstrahlte Waldlandschaft, die nur durch ein am Boden sitzendes Liebespaar belebt wird, verdient ein Bild der Neuyorker Sammlung Ehrich (Mendelsohn) hervorgehoben zu werden. Als religiöses Hauptbild des Meisters sei noch der köstliche Sebastiansaltar im Dom zu Modena (1522) hervorgehoben. Sein Eigenstes gab Dosso Dossi in seinen der antiken und der zeitgenössischen Dichtung entlehnten, ganz von romantischer Stimmung

erfüllten Bildern, wie der verführerischen bösen Zauberin Alcine („Kirke") in der Sammlung Benson zu London (um 1513) und der bestrickenden guten Fee Melissa (ebenfalls als „Kirke" bekannt) in der Galerie Borghese (um 1516), dem phantasievollsten und anziehendsten von allen seinen Bildern. Die landschaftliche Stimmung erhöht gerade auf den Bildern dieser Art die beabsichtigte romantisch-poetische Wirkung.

Mit der Malerei Ferraras stand die Bolognas von jeher in reger Wechselwirkung; vor allem blüht hier die Schule Francias weiter, deren Jünger nun aus der Frührenaissance in die Hochrenaissance hinüberstrebten. Zu den ältesten gehört Timoteo della Vite (1465 bis 1523), den wir als Lehrer Rafaels kennengelernt haben. Bartolommeo Ramenghi da Bagnacavallo (1484—1542) ging aus der Schule Francias erst zu Dosso, dann zu Rafael über. Am meisten an Francia erinnert sein Gekreuzigter in San Pietro, am meisten an Rafael seine Madonna mit Heiligen in der Pinakothek von Bologna. Am meisten er selbst aber ist er in seinen vier Heiligen unter der Himmelserscheinung der Madonna in Dresden. Noch unmittelbarer an Rafael schloß Innocenzo Francucci da Imola (1494—1550) sich an, der nicht nur Schüler Francias in Bologna, sondern auch Schüler Albertinellis in Florenz gewesen war. Seine Bilder, die man am besten in den Kirchen und in der Pinakothek von Bologna kennenlernt, wirken meist, nach Burckhardts Ausdruck, „wie Anthologien aus Rafael". Schüler Bagnacavallos und Imolas aber war der Bolognese Francesco Primaticcio (1504—70), der sich seine Sporen als Gehilfe Giulio Romanos im Palazzo del Tè zu Mantua verdiente, zu einer europäischen Berühmtheit aber erst als Nachfolger Rossos (S. 92) in Fontainebleau wurde.

Zwischen der ferraresischen und der bolognesischen Malerei, die in regsten Wechselbeziehungen zueinander standen, erhob sich schon im 15. Jahrhundert, eng mit ihnen verknüpft, die Malerei von Modena und Parma, der im goldenen ersten Drittel des 16. Jahrhunderts in Antonio Allegri da Correggio (um 1489—1534) einer jener großen, selbständigen Meister entsproß, die sich über jede Schulüberlieferung erheben. Correggio ist der Meister des Lichts und der Liebe, des Jubels und der Bewegung. Er ist kein Grübler, kein Denker, er ist vor allem Maler; und er malt seine einfachen, jedem verständlichen Vorwürfe mit dem weichsten Schmelze der Pinselführung, mit dem köstlichsten Reize des lichten Helldunkels, aus dem die leuchtendsten Farben

nur wenig gebrochen hervortreten, aber auch mit den kühnsten Bewegungen, Überschneidungen und Verkürzungen der Gliedmaßen und mit dem holdseligsten Lächeln in den Mienen seiner heiligen und weltlichen Schönheiten, denen anmutige, ovale, nach unten etwas eingezogene Kopftypen einen eigenartigen Zauber verleihen.

Bis vor kurzem nahm man mit Correggios älteren Biographen an, daß er 1494 geboren sei; neuerdings erscheint es wahrscheinlicher, daß er nicht später als 1489 geboren ist. Bis 1518 hatte Correggio, wohin auch seine Wanderjahre ihn geführt haben mögen, seinen Hauptwohnsitz in Correggio; von 1518—30 schuf er seine Meisterwerke in Parma; von 1530—34 wohnte er wieder in seiner Vaterstadt. Daß sein Hauptlehrer Francesco Bianchi Ferrari in Modena gewesen, halten wir nach wie vor für glaubwürdig überliefert. Daß er dann nach Mantua gepilgert, wo Mantegnas Werke und Lorenzo Costas Lehren ihn weiterbildeten, ist wahrscheinlich. Daß Antonio bei Leonardo in Mailand gewesen, ist ebensowenig nachweisbar, wie daß er in Venedig und in Rom verweilte. Unsre Beeinflussungsgelehrten sind in bezug auf die künstlerische Herkunft keines der großen Meister so verschiedener Meinung wie in bezug auf die seine. Daß ein bedeutender Künstler wie Antonio Allegri unmittelbar vom Geiste seiner Zeit, mittelbar von den Leistungen seiner bedeutendsten Zeitgenossen berührt, aus sich heraus zu ähnlichen Ergebnissen gekommen sein konnte, wie Leonardo mit seinem Helldunkel und seiner lächelnden Beseelung, Michelangelo mit seinem Bewegungsstil und Rafael mit seinem Natur- und Schönheitsgefühl, scheint die Kunstgeschichtschreibung zur Zeit für ausgeschlossen zu halten; sie wird aber doch wohl darauf zurückkommen müssen. Antonio war, wie Michelangelo, von subjektivem Eigenwillen erfüllt, daher auch, wie Michelangelo, kein Bildnismaler. Als vollen Renaissancemeister aber zogen ihn heidnisch-weltliche Stoffe nicht minder an als christlich-kirchliche. Von einer weltlichen Freude scheinen auch seine Heiligenbilder erfüllt zu sein. In seinen beglaubigten Schöpfungen, die ein einheitliches Bild seiner Kunst geben, tritt er uns von Anfang als ein selbständiger Meister entgegen, dessen Einzelschwächen der überzeugenden Macht seiner Gesamtleistungen keinen Abbruch tun.

An der Spitze seiner beglaubigten Werke steht das köstliche, 1514 begonnene, 1515 vollendete Altarblatt der Dresdner Galerie (Taf. V, Abb. 2), das die thronende Madonna mit segnend ausgestreckter Rechten milde herabblickend über dem hl. Franziskus, dem hl. Antonius, Johannes

dem Täufer und der hl. Katharina in bereits neuzeitlich durchempfundener, innerlich belebter Anordnung, in fester, edel-freier Formensprache und kraftvoll einheitlicher, schon vom Helldunkel getragener, aber noch nicht von ihm aufgesogener Farbengebung veranschaulicht. Als Vorbild der Madonna hat offensichtlich Mantegnas damals in Mantua befindliche Madonna della Vittoria im Louvre gedient; ebendeshalb aber zeigt der Vergleich der beiden Bilder, wie selbstsicher Correggio gleich hier den Stil des 15. Jahrhunderts in den des sechzehnten übertrug. Die weitere Wandlung in den freieren Bewegungsstil, dessen erste Regungen schon einige Forscher als „barock“ bezeichnen, taucht hier erst in ihren allerersten Keimen auf! Völlig cinquecentistisch erscheint der freie pyramidale Aufbau, erscheinen aber auch die flügellosen reizenden Engelknäbchen, die aus dem duftig mit Seraphimköpfen gefüllten Himmelsglanze hervorschweben. Eine Welt schon trennt dieses frühe Bild des Meisters von der 18 Jahre älteren Madonna Mantegnas.

Von diesem Bilde rückwärts schließend, hat zuerst Morelli-Lermolieff acht namenlose kleinere Bilder verschiedener Sammlungen für noch ältere, zwei andere für etwas jüngere Jugendwerke Correggios erklärt. Spätere Kenner haben diese Anzahl von Jugendbildern des Meisters, von denen immer das eine durch das andere gestützt wurde, auf 15 bis 16 erhöht. Wir halten mit Hagen und anderen alle diese Bilder für zweifelhaft. Ohne sie bleibt die künstlerische Persönlichkeit Correggios klarer umrissen. Bald nach der Madonna des hl. Franziskus aber mögen Bilder wie die Madonna mit dem kleinen Johannes im Burgmuseum zu Mailand und die kleinen Bilder der Ruhe auf der Flucht in den Uffizien und in Neapel angehören.

In Parma eröffnete Correggio 1518 seine Tätigkeit mit einem Freskowerke von neuartiger Pracht. In dem Äbtissinnenzimmer des Nonnenklosters San Paolo, das er in eine Blätterlaube mit 16 eirunden Deckenausschnitten verwandelte, stellte er über dem Kamin die jungfräuliche Diana, in sechzehn Bogenfeldern grau in grau gehaltene schickliche mythologische und allegorische Gegenstände, in den sechzehn Ausschnitten der Gewölbekappen aber ebenso viele reizende nackte Kinderpaare mit Jagdattributen so dar, als tummelten sie sich wirklich droben unter dem blauen Himmel über dem Laubendache. Wieviel Abwechslung in der Wiederholung des schlichten künstlerischen Motivs und welche Fülle kindlicher Anmut und Schönheit! Der Kopftypus seiner Frauen und Kinder ist im Begriff, sich zu entwickeln. Bald nach dieser Schöpfung müssen so sonnige Tafelbilder des Meisters entstanden sein wie

die anmutige „Madonna mit dem Korbe“ in London, wie die schwärmerisch bewegte, ihr lichtausstrahlendes Kind anbetende Maria in den Uffizien und, nach Seidlitz, auch bereits die große Dresdner Tafel der auf Wolken herabschwebenden Madonna mit dem hl. Sebastian und dem hl. Rochus, ein im Aufbau unruhig bewegtes, aber ganz von seelischer Erregtheit erfülltes Bild.

Seine zweite bedeutende Freskenfolge malte Correggio 1520 bis 1524 in San Giovanni Evangelista zu Parma. Die Hauptschöpfung füllt die Kuppel. In den Zwickeln sind die Evangelisten mit den Kirchenvätern feierlich gepaart. Im unteren Kreise der Kuppelwölbung erschaut der gealterte Johannes die apokalyptische Erscheinung der mächtig bewegten nackten und halbnackten Apostel, die mit Engeln auf Wolken gelagert sind, während im Scheitel der Heiland in kühner Verkürzung gen Himmel schwebt. Der Grundsatz der Untersicht ist hier, wie an frühern Deckenbildern Mantegnas und Melozzos, schon deutlich, aber noch nicht übertrieben durchgeführt. Unter den Tafelbildern Correggios, die auf diese große Arbeit folgten, ragen das ganz von heller Märtyrerfreudigkeit erfüllte Bild der Hinrichtung des hl. Placidus und der hl. Flavia in der Galerie zu Parma, das stimmungsvolle „Noli me tangere“ im Prado zu Madrid und die weiche, träumerische „Verlobung der hl. Katharina“ im Louvre hervor; aber auch mythologische Darstellungen, wie „Die Erziehung Amors“ in London und die Antiope im Louvre, schließen sich an. Einzig ist, wie Correggio hier das nackte Fleisch mit Licht im Licht gemalt hat.

Zwischen 1524 und 1530 führte Correggio dann, sich selbst in der eingeschlagenen Richtung steigernd, das mächtige Fresko der Himmelfahrt Marias in der Domkuppel zu Parma aus. Hier tritt in der Tat der malerische Barockstil bereits deutlich hervor. Das Werk besiegelte in seiner mit übertriebener Folgerichtigkeit durchgeführten Untersicht das Schicksal der Kuppelmalereien auf Jahrhunderte hinaus. In den vier Zwickeln sitzen, von Engeln umspielt, die Schutzheiligen von Parma. Vor der gemalten Randbalustrade stehen, gen Himmel blickend, die mächtig bewegten Apostel zwischen Jünglingen, die Weihrauch entzünden. In der Mitte stürzt der Heiland sich seiner emporschwebenden Mutter entgegen. Von den Engeljünglingen, die, von unten gesehen, den Raum füllen, wirkt natürlich zunächst die Fülle der durcheinandergeschlungenen Beine. Ein Spötter verglich sie schon damals einem „Froschragout“. Gemalt aber war alles meisterhaft, klar und duftig.

Während Correggios Arbeit an der Domkuppel entstanden auch seine berühmtesten Altarbilder: in der Galerie zu Parma die große, bewegte Ruhe auf der Flucht mit dem verschlungenen Engelreigen (La Madonna della Scodella) und die leuchtende, gefühlsselige Madonna mit dem bewegten Hieronymus und der hingeschmiegten Magdalena („Der Tag“);



Abb. 19. Correggio, Danaë.
Gemälde in der Galerie Borghese zu Rom. Nach Phot. von G. Brogi, Florenz.

in Dresden noch die berühmte „Heilige Nacht“, eigentlich eine „Anbetung der Hirten“, mit dem vom Kinde ausgehenden Lichte, mit der geblendeten Hirtin, dem barock bewegten vorderen Hirten und den der Domkuppel entlehnten Engelknäueln, und die „Madonna des hl. Georg“ mit ihren herrlichen, nur ihrer selbst willen hingestellten Jünglingsgestalten, ihrem spielenden Beiwerk und ihrer kühnen Verkürzung, die an Correggios eigene Domkuppelmalerei erinnert.

In seiner stillen Heimat, am Hofe von Correggio, malte der Meister dann während seiner letzten Lebensjahre die besten seiner bei aller Sinn-

lichkeit der Vorgänge unschuldig aufgefaßten mythologischen Bilder: das feine, auch landschaftlich prächtige Leda-Bild in Berlin, das üppige, bei aller Gespreiztheit rein empfundene Danaë-Bild der Galerie Borghese (Abb. 19) und die beiden schmalen Hochbilder in Wien, von denen das eine, in mystisches Helldunkel gehüllte, die Umarmung der Jo durch die Wolke des Zeus, das andere, in helles Sonnenlicht getauchte, die Entführung des jungen Ganymed durch den Adler des Zeus darstellt.

Früh, als Vierziger, hatte Correggio seine Schaffenslaufbahn vollendet. Aber die Wirkung, die er ausübte, wuchs nach seinem Tode von Jahrhundert zu Jahrhundert. Wie Ludovico Carracci und seine Brüder im Übergang zum 17., so stellten Ismael und Anton Rafael Mengs ihn noch gegen Ende des 18. Jahrhunderts an die Spitze aller Maler.

Seine nächsten Nachahmer und Schüler in Parma, wie Francesco Maria Rondani (1490 bis nach 1548) und Michelangelo Anselmi (1491—1554), die man bisher irrtümlich sogar für älter hielt als den Meister selbst, fesseln uns um so weniger, je schrankenloser sie sich nach anderen Anfängen ihm hingaben; und von den etwas jüngeren Malern dieser Richtung erscheint Niccolò Abbati oder dell' Abbate (1512 bis 1571) als hervorragender Künstler nur, weil er 1552 nach Frankreich berufen wurde, wo er zu den Begründern der Schule von Fontainebleau gehörte. Eine ausgesprochene und eindrucksvolle künstlerische Persönlichkeit dagegen war Francesco Mazzuola, genannt il Parmeggianino (1504—40), der den Einfluß Correggios in Parma selbst erfahren hatte. In der ewigen Stadt verschmolz er ihn mit Einflüssen der römischen Schule zu einem mehr oder weniger eigenartigen Stil, der mit seinen langen, langhalsigen Gestalten, seinen seelenlosen Physiognomien, seiner kalten, wenngleich nicht reizlosen Färbung, seiner gediegenen, wenngleich harten Pinselführung den ungeteilten Beifall seiner Zeitgenossen fand und heutzutage vielfach wiederfindet. In Italien kennzeichnen „die Madonna mit dem langen Halse“ im Palazzo Pitti und „die pomphafte Heiligencour im Walde“ (Jakob Burckhardt) in der Pinakothek zu Bologna die selbstgefällige, gezierte Art seiner Heiligenmalerei zur Genüge. Diesseits der Alpen lernt man seine religiösen Bilder durch die „Erscheinung der Jungfrau über Heiligen“ und seine „Rosenmadonna“ in Dresden, seine mythologischen Bilder durch den hübschen „Amor als Bogenschnitzer“ in Wien kennen. Wie viele Manieristen aber offenbart Parmeggianino die Fülle seiner Kraft in seinen Bildnissen, die, wovon man sich leicht in den Galerien von

Neapel, Wien, Florenz und Rom überzeugt, zu den besten ihrer Zeit gehören. Auch seinen „Historien" gegenüber aber darf man nicht vergessen, daß, was der Nachwelt „manieriert" an ihm erscheint, den meisten seiner Zeitgenossen als fortschrittlich im Sinne der Bewegungskunst galt. Endlich beansprucht Parmeggianino als Begründer der Radierung in Italien auch einen Platz in der Geschichte der vervielfältigenden Künste.

Welche Rolle die oberitalienischen Künstler überhaupt in der Geschichte des italienischen Kupferstichs des 16. Jahrhunderts spielten, zeigte uns bereits die römische Stecherschule (S. 99). Waren doch nicht nur Mark Anton, der Bolognese, selbst, sondern auch alle dessen Hauptschüler von Agostino Veneziano bis Gian Giacomo Caraglio Oberitaliener von Geburt; und hatte Agostino sich doch 1527 zu Giulio Romano nach Mantua begeben, wo nun die zweite mantuanische Stecherschule sich der mantegnesken ersten anreiht. Aus der Stecherschule Mantegnas, die hauptsächlich eigene Schöpfungen stach, gingen Maler wie Benedetto Montagna (um 1470—1535), Girolamo Mocetto (um 1490—1531) und Giulio Campagnola (geb. 1482), deren Hauptbedeutung in ihren Stichen liegt, in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts zu den Venezianern über. Giulios Schüler scheint Domenico Campagnola (zuletzt erwähnt 1562) gewesen zu sein, dessen 15 erhaltenen Stiche aus den Jahren 1517—18 durchweg venezianische Art zeigen. Die Stecherschule aber, die sich in Mantua an Giulio Romano anschloß, setzte die Nachbildung der Darstellungen größerer Maler im Anschluß an die Schule Mark Antons fort. Ihr Hauptmeister war Giorgio Ghisi (1520—82), der vor allem Giulio Romanos Schöpfungen, aber auch Rafaels Disputà und Schule von Athen, ja, in elf großen Platten Michelangelos Jüngstes Gericht stach. Die Stechertechnik bereicherte er bei verfeinertem Linienschnitt durch die Anwendung von Punkten für die Halbtöne, während gleichzeitig Enea Vico von Parma (tätig um 1541—67), der immer noch für römische Verleger nach Rafael und Michelangelo, aber doch auch nach Parmeggianino arbeitete, eine malerischere Wirkung durch Verengung der Strichlagen erzielte. Parmeggianino aber, dem Andrea Schiavone in Venedig folgte, trat als Radierer eigener Schöpfungen auf; und schon das war, so manieriert und rauh seine Blätter wirken, ein Fortschritt in der Geschichte des italienischen Kupferstichs. Unter Parmeggianinos immerhin eindrucksvollen, heute wieder wirksamen Blättern sind die Grablegung und die Anbetung der Hirten hervorzuheben.

Ein Hauptsitz des Buchdrucks und des Holzschnitts blieb nach wie vor Venedig. Der Buchholzschnitt sucht sich in der Feinheit der Strichelung dem Kupferstich zu nähern. Namentlich die Verfasserbildnisse, wie das Bild Petrarcas in der Ausgabe Maripieros von 1536 und das Bild Ariosts im „Negromante“ von 1535, zeigen die verfeinerte Schnittart. Dem Holzschnitt stand auch Tizian selbst näher als dem Kupferstich. Namentlich der große friesartige „Trionfo della Fede“ (1517) und das anziehende Titelblatt von Sigismondo Fantis „Trionfo della Fortuna“ (1527) wurden unter seinen Augen geschnitten; und hier schließen sich denn auch die Holzschnitte jenes Domenico Campagnola (S. 137) an, von denen die große Anbetung der Könige und die landschaftlich durchempfundene Predigt des Täufers hervorgehoben seien. Im übrigen tritt die Bedeutung Campagnolas namentlich in seinen zahlreichen, in verschiedenen Sammlungen erhaltenen Zeichnungen hervor.

Als besonderes Ereignis ist dann noch die Verpflanzung des Helldunkelholzschnitts, der mit verschieden getönten Platten und ausgespartem Weiß arbeitet, nach Italien zu vermerken. In Deutschland war er, wie wir sehen werden, in etwas anderer Gestalt schon früher üblich. Für Venedig erwarb Ugo da Carpi (vor 1450—1523) 1516 das Privileg, in dieser Technik zu arbeiten. Doch verarbeitete auch er hauptsächlich römische Vorlagen; Rafael ward auch sein Abgott. Immerhin hat er auch mehrere Blätter nach Parmeggianino geschnitten, dessen Art die Helldunkeltechnik geradezu herausfordert. Daß aber die meisten oberitalienischen Stecher und Formschneider die Erfindungen mittelitalienischer Künstler vervielfältigten, trug das seine dazu bei, daß das Ausland die italienische Kunst des 16. Jahrhunderts zunächst in dem Gewande kennenlernte, das die römische Schule ihr angezogen hatte.

4. Die spanische Kunst dieses Zeitraums.

Im Kunstleben Spaniens vollzog sich während des 16. Jahrhunderts unter allmählicher Zurückdrängung der gotischen, maurischen und flämischen Elemente jenes spanisch-italienische Bündnis, aus dem im 17. Jahrhundert eine spanische Nationalkunst hervorwuchs. Das 16. Jahrhundert, in dem sich die Dichtkunst Spaniens bereits zur köstlichsten Blüte entfaltete, war für seine bildenden Künste erst eine Zeit der tastenden Vorbereitung und Sammlung; aber an tüchtigen, wenigstens ent-

wicklungsgeschichtlich bedeutenden Baumeistern, Bildhauern und Malern fehlt es hier schon jetzt nicht; und hinter ihren Schöpfungen tritt anfangs noch schüchtern, allmählich immer deutlicher die spanische Volksseele hervor, in der fanatische religiöse Begeisterung und feuriger Wirklichkeitssinn nahezu gleichmäßig abgewogen erscheinen. Die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts gehört gerade auf dem Gebiete der Baukunst in Spanien im wesentlichen noch dem „plateresken“ Mischstil der Übergangszeit an, in dem maurische, gotische und neuzeitlich-italienische Elemente sich kreuzen, und was mit und ohne die gotischen und die maurischen Erinnerungen hier jetzt in den neuitalienischen, aus dem Erbe der Antike stammenden Formen erscheint, knüpft zumeist an die „Frührenaissance“ der Apenninenhalbinsel an. Die „spanische Frührenaissance“, deren Schöpfungen uns daher hier noch zu beschäftigen haben, macht erst nach der Mitte des Jahrhunderts der „spanischen Hochrenaissance“ Platz.

Die Entwicklung der neuen Formensprache vollzog sich in Spanien zunächst in den Werken der Kleinarchitektur, wie sie uns in den Grabmälern, den Altären und in jenen „Custodien“ genannten Fronleichnambehältern erhalten sind, welche die Goldschmiede in Gestalt kleiner Kirchtürme ausführten. Eingewanderte Italiener, denen immer noch nordische Meister folgten, hatten die meisten dieser Kunstschöpfungen in Spanien vollendet oder fertig aus Italien eingeführt. Den Löwenanteil hatten italienische Meister namentlich an der Herstellung der spanischen Grabdenkmäler und Altäre dieser Richtung, mit dessen schönsten die Namen der meist viel gewanderten Oberitaliener Antonio Maria Aprile und Pace Gagini und des Florentiners Domenico Fancelli (1469—1519) verknüpft sind.

Von den Werken der eigentlichen Baukunst, die italienische Renaissancemeister auf spanischem Boden ausgeführt haben, ist das Schloß Calahorra zu nennen. In einem „abgelegenen Winkel der Sierra Nevada“ wurde es zwischen 1509 und 1512 von genuesischen Baumeistern, zu denen wieder die Aprile von Carona gehörten, in den reifen Formen der oberitalienischen Frührenaissance errichtet. In Murcia aber umkleideten die Brüder Francesco und Jacopo Indaco von Florenz, von denen Francesco 1533 wieder in Italien war, Jacopo um 1526 in Murcia starb, den Glockenturm der dortigen Kathedrale 1521 bis 1526 mit einer dreigeschossigen Renaissance-Pilastergliederung, deren Feinheit ihren italienischen Ursprung zur Schau trägt.

Spanische Baumeister dagegen schufen im vollen Lichte des 16.

Jahrhunderts noch Kirchenbauten im alten Spitzbogenstil. Juan Gil de Hontañon z. B. erbaute seit 1513 die neue Kathedrale von Salamanca als dreischiffige Hallenkirche in spielender Spätgotik, mit seinem Sohne Rodrigo aber seit 1522 die Kathedrale von Segòvia als spätgotische Basilika mit östlichem Kapellenkranze. Auch San Esteban in Salamanca, der Hauptbau des vielbeschäftigten Baumeisters Juan de Alava, wurde seit 1524 im gotischen Stil errichtet, in dem derselbe Meister 1521 bis 1546 auch den schönen Kreuzgang zu Santiago de Compostela, den größten Spaniens, ausstattete.

Auf dem Gebiete der weltlichen Baukunst hielt der maurische Stil mit seinen Azulejos (Glanzkacheln), seinen Stalaktitenzwickeln und seinen Hufeisenbogen sich hier und da bis tief ins 16. Jahrhundert hinein, wenn auch als „estilo mudejar“ mit gotischen Elementen und Renaissancemotiven vermischt, wie er uns in der reich geschmückten „Casa de Pilatos“ und der anmutigen „Casa de las Dueñas“ in Sevilla entgegentritt. Doch lassen die Bauten dieser Art sich zählen.

Ausländer waren auch die ersten und bedeutendsten Vertreter der plateresken spanischen Frührenaissance in der großen Baukunst; und die meisten dieser Baumeister waren zugleich berühmte Bildhauer. Nach jenem Brüsseler Enrique de Egas, dem letzten großen Gotiker Spaniens, der 1494 im Türbau des Heiligenkreuzspitals zu Toledo zu dem neuen Stil übergegangen war, tritt sofort Felipe Vigarni (Biguerny) de Borgoña aus Langres (gest. 1543) hervor, der mehr Bildner als Baumeister war. Als seine Meisterschöpfung auf dem Gebiete der eigentlichen Baukunst gilt der reiche achtseitige Kuppelturm über der Vierung der Kathedrale von Burgos (seit 1539), dessen schwer spätgotische Gesamtwirkung auf seinen eingestürzten Vorgänger des Hans von Köln zurückweist, während seine Einzelheiten bereits von plateresken Empfinden erfüllt sind. Enrique de Egas aber reihte seinen frühen Bauten nach 1520 noch den Entwurf der neuen Kathedrale von Granada, einer fünfschiffigen Basilika an, deren antikische Einzelformen sich gotischen Aufbaugesetzen fügen.

An Egas' Stelle aber trat 1528 ein Spanier, Gil de Silóes berühmter Sohn Diego de Silóe (gest. 1563), der die Verschmelzung der Vierungskuppel mit dem Altarhaus und die Belebun aller Pfeiler mit reichen korinthischen Pilastern und Halbsäulen vollzog. Die klassischen Verhältnisse dieser Halbsäulen wurden durch hohe Sockel und Gebälkaufsätze gewahrt. Der Kathedrale von Granada, deren Fassade und Turm einer

späteren Zeit gehören, folgt seit 1538 die Kathedrale von Málaga, eine dreischiffige Hallenkirche mit zweistöckigem Halbsäulenschmuck, die ebenfalls Diego de Silóe zugeschrieben wird, folgt aber schon seit 1532 die prächtige Renaissancekathedrale von Jaén, die das Meisterwerk des Baumeisters Pedro de Valdelvira ist. Die Spanier stellen den reineren Frührenaissancestil Diegos, in dem bald die römischen Grottesken-Verzierungen auftauchen, dem plateresken Stil auch wohl als Estilo grotesco gegenüber.

Prächtiger noch als im Kirchenbau entfaltet die platereske Frührenaissance sich in halbweltlichen und weltlichen Bauten Spaniens. Die Fassade des Universitätsgebäudes zu Salamanca, die Enrique de Egas zugeschrieben wird, gehört, wenngleich sie erst unter Karl V. vollendet wurde, noch zu den frühplateresken Schöpfungen, in denen die spätgotischen Bestandteile vorklingen. Mehr Renaissance-Elemente zeigt schon Alonso Covarrubias' (um 1490—1564) stattlicher Erzbischofspalast zu Alcalá de Henares, der durch seinen malerischen Hof und sein noch malerischeres Treppenhaus berühmt ist. Am meisten aber nähert Covarrubias sich der italienischen Renaissance in seinem Hofe des Alcázar von Toledo (1559), dessen Nordfassade er allerdings noch mit plateresken Empfinden ausgestattet hatte. Der eigentliche Prachtbau der plateresken spanischen Frührenaissance aber ist das Rathaus (Casa de Ayuntamiento) zu Sevilla, das Diego de Riaño (gest. 1533) 1527 zu bauen begann. Im unteren Stockwerk gliedern üppige korinthisierende Arabeskenpilaster, im oberen noch üppigere korinthisierende Arabeskenhalbsäulen das mit plastischen Zieraten aufs reichste geschmückte Gebäude, dessen Gesamteindruck trotz seines plateresken Beiwerks doch der einer reichen oberitalienischen Frührenaissance ist. Der Nachfolger Riaños an diesem Bau war Martin de Gainza, der nach dessen Plänen auch die prächtige Sakristei der Kathedrale von Sevilla vollendete, sein eigenes platereskes Meisterstück aber 1541 in der dortigen Königskapelle schuf, deren stämmige Kandelabersäulen von reichem bildnerischen Schmuck umrahmt werden. Ein anderer Hauptbau dieser Art ist aber auch die Lonja (Börse) von Saragossa, die, erst 1551 vollendet, in ihrem geräumigen Inneren trotz ihrer gotischen Sterngewölbe von acht mächtigen ungefurchten, aber beringten ionischen Säulen getragen, durchaus als Renaissancebau wirkt.

Eine echt spanische frühlingsfrische Frührenaissance spricht sich auch in einigen nordspanischen Wohnhäusern aus, von denen doch nur die Casa de Miranda in Burgos mit ihrem hübschen, freilich mit Armkapi-

tellen versehenen Säulenhof und der Palast Monterey in Burgos mit seinen Fenstergiebeln und oberen Bogenhallen durchaus renaissancemäßig wirken. Die zierliche Casa Zaporta von 1550 in Saragossa, der ein ähnliches Haus von 1560 in Barcelona entspricht, ist abgebrochen und nach Bertaux in Paris wieder aufgebaut.

Neben allen diesen Bemühungen der spanischen Stilmischung klopfte dann doch wenigstens in einem Falle schon früh die klassizistische Hochrenaissance vernehmlich an Spaniens Tore. Als ihre erste Schöpfung auf spanischem Boden gilt der niemals vollendete Palast, den Karl V. sich seit 1526 durch Pedro Machuca (gest. 1550), einen angeblichen Schüler Rafaels, in der Alhambra bei Granada errichten ließ. In klassischer Reinheit erscheint die toskanisch-dorische Säulenordnung im unteren, die ionische im oberen Stockwerk nicht nur der Schauseite, sondern auch des arena-artigen runden Säulenhofs, der vielleicht Rafaels Villa Madama (S. 67) entlehnt ist. Francisco de Villalpando (gest. 1561), der Übersetzer des Serlio (S. 104), gilt als der Erbauer der Prachttreppe am Hofe des Alcázar, der Königsburg von Toledo, deren Südseite mit den strammen dorischen Rustikapilastern (1571) schon eine kraftvolle Schöpfung des Hauptmeisters des spanischen Herrerastils, Juan de Herreras (1530—97), ist, der die nächste Folgezeit der spanischen Baukunst beherrscht.

Noch enger als in Italien war in Spanien die Bildhauerei der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts mit der Baukunst verknüpft. Erstaunlich ist die Fülle des Bildschmucks, in dem die Tür- und Fensterrahmen, die Altäre und Chorschranken, ja, oft sogar die Deckengewölbe der Kapellen prangen. Schauen doch z. B. dreihundert Köpfe von der Decke der Sakristei der Kathedrale zu Siguënza herab. Spiegelten die plastischen Bildwerke an Juan de Badajoz' überreicher Schauseite von San Marcos in León (1535—46) nach Bertaux' Ausdruck doch „die ganze Weltgeschichte“ wider. Die Baumeister waren fast überall zugleich die Bildhauer. Die schwerfällige Üppigkeit der spanischen Frührenaissancedekorationen geht erst unter erneutem italienischen Einfluß etwas unvermittelt in michelangeleskes Gebaren über. Neben der raumschmückenden Steinbildhauerei blühte in Spanien aber während des ganzen 16. Jahrhunderts, hauptsächlich in den großen Altarwerken (Retablos), die zu Riesenaufbauten anschwollen, die bemalte Holzbildnerei weiter, die nur hier sich auf eine noch größere Zukunft vorbereitete. Bemerkenswert ist, daß auch manche Großmeister der spanischen Stein-

bildnerei sich der Holzschnitzerei widmeten und, wie erhaltene Verträge beweisen, die feinfühlige Bemalung ihrer Hauptschöpfungen mit Gold und Farben („al estofado") manchmal eigenhändig ausführten.

Der italienischen Bildhauer, die in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Spanien die italienische Frührenaissance durchsetzten (S. 139), haben wir bereits gedacht. Hier kommt nur noch die Wirksamkeit des florentinischen Bildhauers Pietro Torriggiani (1470—1522) in Spanien in Betracht (vgl. S. 84). Das Museum zu Sevilla besitzt zwei ausgezeichnete bemalte Tonbildwerke seiner Hand, eine ruhig und rein menschlich mit dem nackten Knaben auf ihrem Schoße dasitzende Muttergottes und den berühmten knieenden Hieronymus, der, nahezu nackt, mit vollem Verständnis für das Spiel der Muskeln und doch noch ohne Übertreibung dargestellt ist. Torriggianis Einfluß auf die nachmalige Entwicklung in Spanien kann nicht hoch genug veranschlagt werden.

Enger mit der spanischen Bildhauerei seiner Zeit verwachsen war der burgundische Meister Felipe Vigarni (Biguerny) de Borgoña (S. 140). Er taucht zu Anfang des 16. Jahrhunderts zuerst in Burgos auf, wo seine frühesten Arbeiten, die drei zart und lebendig erzählten alabasternen Passionsreliefs an der Rückwand des Chors der Kathedrale, 1513 vollendet wurden. Als bedeutender Renaissancebildhauer aber tritt der Meister uns vor allem in seinem großen Holzschnitzaltar von 1526 in der Königskapelle zu Granada entgegen. Die Reliefs veranschaulichen die Übergabe der Alhambra-Schlüssel und die Maurentaufe. Zu beiden Seiten des Altars sind die Prachtgestalten Ferdinands und Isabellas knieend dargestellt.

Als erster spanischer Frührenaissancebildhauer tritt uns Bartolomeo Ordóñez von Barcelona (gest. 1520) entgegen, der nach Fancellis Tode (S. 139) dessen Grabmal des Kardinals Ximenes in Alcalá de Henares vollendete. In Italien gebildet, kehrte Ordóñez bereits klassisch angehaucht nach Spanien zurück. Unvollendet hinterließ er selbst das Grabmal Philipps des Schönen und Johannas der Wahnsinnigen in der Königskapelle zu Granada. Seine Meisterwerke aber, in denen noch Herbheit und Anmut sich vermählen, sind die beiden ersten Reliefs aus dem Leben der hl. Eulalia an der Chorschranke der Kathedrale zu Barcelona. Von den Meistern, die wir schon als Architekten kennen, gab Diego de Silóe (S. 140) als Bildhauer sein Frühestes und Frischestes in dem Stammbaum Christi am Altar der Annenkapelle der Kathedrale von Burgos, die auch sein herbes Grabmal des Bischofs

Acuña umschließt, sein Reifstes und Schönstes an Kirchenportalen zu Granada, wie dem von 1534 im Umgang der Kathedrale mit der Madonna und den Apostelbüsten. Sein holzgeschnitzter Hauptaltar in San Gerónimo zu Granada, dessen prächtige knieende Stiftergestalten eigenhändig zu sein scheinen, wurde von anderer Hand bemalt. Vorzugsweise als Bildhauer tritt uns Alonso Berruguete (1480—1561) entgegen, der, seit er 1520 aus Rom zurückgekehrt, zu den eifrigsten Vertretern eines bald reineren, bald manierierteren, schon von der Formensprache Michelangelos berührten Italismus gehörte. Sein halblebensgroßes Marmorstandbild der hl. Leucadia im Schatz der Kathedrale von Toledo atmet die schlichte Schönheit Andrea Sansovinos. Gewaltsamer bewegt erscheinen schon seine Standbilder und Reliefs von 1526, die aus der Kirche San Benito ins Museum von Valladolid übertragen worden. In ihnen tritt Berruguete uns als glänzender Holzschnitzer und Estofadomaler entgegen. Seine Reliefs und Standbilder an der Epistelseite des Chorgestühls von Toledo, die 1548 vollendet waren, erscheinen jedenfalls fortgeschrittener im Sinne der michelangelesken Manier als die Nachbarwerke Vigarnis. Groß und wirkungsvoll überstrahlt sein ruhiges Liegebild des Kardinals Tavera im Hospital de afuera zu Toledo von 1554 die absichtlich und übertrieben gestalteten, aber wirksam zusammengeschlossenen allegorischen Eckgruppen des Grabmals.

Im ehemaligen Königreich Aragón hatten Juan und Diego Morlanes, Vater und Sohn, seit 1505 lebhaften Anteil an der Ausschmückung der Schauseite von Santa Engracia zu Saragossa, die in spätgotischer Umrahmung Gestalten und Gruppen von reinem und lebendigem Formenadel trägt. Noch reifer in derselben Richtung erscheinen die Schöpfungen des valencianischen Holz- und Steinbildners Damián Forment, der, um 1480 geboren, um 1541 starb. Sein erstes Hauptwerk sind die früher bemalt gewesenen Alabasterdarstellungen aus dem Marienleben am Hochaltar der Kathedrale del Pilar zu Saragossa (1509—15), die noch spätgotisch empfunden sind. Seine jüngeren, ebenfalls aus Alabaster gemeißelten Passionsreliefs am plateresk umrahmten Hochaltar der Kathedrale zu Huesca (1520—34) aber zeigen den reinsten und klassischsten Renaissancestil, als dessen Hauptvertreter in der spanischen Bildnerei Forment anzusehen ist.

Gerade die spanische Malerei der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts rang vergebens danach, aus eigenen Kräften den niederländisch-

italienischen Mischstil, der durch frische Zufuhr immer neue Nahrung erhielt, abzustreifen. Aber die italienischen Kunstwerke stellten auch hier die niederländischen allmählich in den Schatten.

Von den ausländischen Malern, die im Übergang vom 15. zum 16. Jahrhundert im Norden Spaniens tätig waren, hielt der Hofmaler Isabellas, jener Juan de Flandes, noch ganz an seiner altniederländischen Malweise fest, während Juan de Borgoña (gest. nach 1533), der wahrscheinlich Schüler Ghirlandajos in Florenz gewesen war, in seinen Hauptschöpfungen vor niederländischen Landschaften doch schon stark florentinisch angehauchte Gestalten auftreten läßt. Von den einheimischen Malern Nordspaniens rang der Bildhauer Alonso Berruguete (S. 144) auch als Maler schon 1529—31 in seinen Altargemälden im Colegio di Santiago zu Salamanca deutlich mit michelangelesken Einflüssen. Diego Correa aber (gest. nach 1550), den Mayer den „bedeutendsten Renaissancemaler Kastiliens“ nennt, strebte in seinen Bildern des Pradomuseums und seiner Kreuzigung in San Salvador zu Toledo weich und unentschlossen verschiedenen italienischen Vorbildern nach.

Verheißungsvoller vollzog sich schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts die Weiterentwicklung im Süden Spaniens. In Valencia knüpfte die neue Richtung unmittelbar an Leonardo da Vinci selbst an. Ferrando Yañes de l'Almedina, der 1504 und 1505 als Schüler Leonardos in Florenz genannt wird, schuf mit Ferrando de Llanos 1507 bis 1509 die 16 frei angeordneten und leonardisch gemalten, ja, bereits mit dem süßen Lächeln des großen Florentiners ausgestatteten Gemälde aus dem Marienleben, die den Hauptaltar der Kathedrale von Valencia schmücken. An diese Leonardo-Nachahmer schloß sich in Valencia zunächst Juan de Macip (um 1506 bis um 1550) an, dessen zugleich von Fra Bartolommeo (S. 56) berührte, aber noch am Goldgrund haftende Hauptbilder sich in der Kathedrale von Segorbe befinden. Als sein Sohn gilt Vicente Juanes Macip, genannt Juan Juanes (1523—79), der, oft an Rafael anklingend, zu den Bahnbrechern des Italismus in Spanien gerechnet wird und doch spanische Eigenzüge keineswegs verleugnet. Der absichtliche, halb mailändisch, halb römisch dreinblickende Italismus seiner zahlreichen Bilder wird durch seine spanischen Typen und seinen bräunlichen Grundton halb unbewußt ins Spanische übersetzt. Sein Christuskopf mit hoher Stirn, starken Backenknochen, vollen Lippen und tiefliegenden Glutaugen, den er für seine leidenschaftlich bewegten Abendmahlsdarstellungen (in Valencia und in

Madrid) erfunden hatte, dann aber auch in besonderen Brustbildern, wie dem in Madrid, wiederholte, ist immerhin eine selbständige künstlerische Schöpfung. Seine fünf Darstellungen aus dem Leben des hl. Stephanus in Madrid sind das Lebensvollste und Spanischste, seine Himmelfahrt Mariä im Museum zu Valencia ist in ihrem ruhigen Gleichgewicht das Italienischste, was er geschaffen.

In der Schule von Sevilla führten zunächst niederländische Meister die Malerei des 15. Jahrhunderts im Sinne ihrer von Italien berührten flämischen Zeitgenossen ins 16. Jahrhundert herüber. Weitaus der kraftvollste von ihnen ist Peeter Kempeneer (1503—80) aus Brüssel, den die Andalusier Pedro Campaña nannten. In der Kathedrale von Sevilla wirkt seine schmerzerfüllte, nordisch herbe Kreuzabnahme (1548) trotz ihrer offensichtlichen italienischen Anklänge noch niederländisch, während sein zehnteiliges, hartes, doch seelenvolles Altarwerk von 1553, zu dessen Hauptbildern die „Opferung Marias“ und der „Jesusknabe im Tempel“ gehören, schon vollbewußt mit den italienischen Schönheitsformeln ringt.

Spanier aber war Luis de Vargas von Sevilla (1502—68), der sich in Italien zum Nachfolger Rafaels und Andrea del Sartos entwickelt hatte. Noch ziemlich rein empfunden ist seine „Geburt Christi“ (1555), manierierter schon ist sein berühmtes „Flehen der Patriarchen zu Maria“ (1561) in der Kathedrale zu Sevilla; bemerkenswert aber ist, daß seine Zeitgenossen dieses Bild wegen des tadellos verkürzten Beines des Adam, das ihnen als Hauptsache erschien, schlechthin „la gamba“ nannten. Die niederländisch oder italienisch gesinnte spanische Kunst dieses Zeitraums bildet immerhin eine Talsenkung, aus der schon im Laufe der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts neue Pfade zu ungeahnten Höhen emporführten.

Rückblick.

Am ionischen Tempel des didymäischen Apollon in Milet, an dem das ganze Altertum weitergebaut hatte, findet sich unter anderen Zieraten das uralte orientalische Motiv der zwei einander zugekehrten Flügelgreifen mit einem Kandelaber in der Mitte. Nach Rom verpflanzt, tritt es uns am Fries des Tempels des Antoninus und der Faustina entgegen. In der Renaissancezeit taucht es z. B. an Federighis Loggia del Papa in Siena wieder auf; von Siena aber brachte Giovanni Cini

es mit nach Polen, um es in der Grabkapelle Sigismunds in Krakau zu verwerten. Jedes dorische oder ionische Kapitell läßt sich freilich auf gleichen und weiteren Wanderungen verfolgen; aber das seltenere Motiv bringt uns seine Entstehung im uralten Osten und seine Verwertung als hellenisches, als römisches und schließlich als Renaissanceornament in Italien wie im Norden besonders deutlich zum Bewußtsein.

Ihren Siegeslauf durch die ganze europäische Welt, der durch die große mittelalterliche Kunstbewegung unterbrochen worden war, vollendete die griechische Formensprache in der klassischen Kunst der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Ihr Ausgangspunkt aber war jetzt ausschließlich Italien gewesen.

Hier hatte schon im 15. Jahrhundert zunächst die Baukunst sich völlig auf ihren schon im alten römischen Reich italienisch gewordenen griechischen Ursprung besonnen, während die darstellenden Künste, namentlich die Malerei, noch rege Wechselbeziehungen zur nordischen Kunst unterhielten, deren Gleichberechtigung, ja, Überlegenheit in gewisser Hinsicht die Italiener der damaligen Zeit willig anerkannten. Flämische Meister, wie Roger van der Weyden, Justus von Gent und Hugo van der Goes, hatten die wärmste Aufnahme in Italien gefunden; die Ölmalerei hatte durch ihre und anderer Vermittlung in Italien Fuß gefaßt. Aber das innerste Wesen der italienischen Kunst, die längst bodenständig geworden war, wurde von den fremden Einflüssen kaum berührt; und in der goldenen Zeit des 16. Jahrhunderts hatte das italienische Kunstempfinden sich vollends von allem Fremden gereinigt.

Freilich fanden die vervielfältigenden Künste Deutschlands, namentlich Schongauers Stiche und Dürers Holzschnitte und Kupferstiche, in Italien auch jetzt noch Bewunderung und Nachahmung. Hören wir doch, daß Michelangelo damit begann, Schongauers „Versuchung des heiligen Antonius“ in Farben zu setzen, und sehen wir doch, daß selbst Meister wie Rafael, Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto, wie Bacchiacca und Romanino gelegentlich Dürersche Erfindungen benutzt und verarbeitet haben. Auch will Strzygowski neuerdings in den Bauentwürfen Leonardos, an dessen Orientreise er glaubt, orientalisch-armenische Einflüsse erkennen. Aber das waren und blieben jedenfalls nur vereinzelte, rasch aufgesogene Tropfen fremden Blutes im warmen, blühenden Leibe der italienischen Kunst. Selbst ihre antiken Bestandteile waren im eigentlichsten Sinne des Wortes italienischem Boden entsprossen, dem sie vor anderthalb Jahrtausenden und früher anvertraut worden waren; und

alles übrige bestand aus italienischen Menschen- und Landschaftsformen, aus italienischem Volksglauben und italienischem Volksgeist.

Rasch erhielten die Leistungen der einzelnen Gebiete Italiens künstlerische Allgemeingültigkeit für ganz Italien. Mochte von den alten italienischen Kunstschriftstellern Vasari die Florentiner bevorzugen, mochten Pietro Aretino und Ludovico Dolci die Venezianer verherrlichen, Lomazzo die Mailänder in den Himmel heben, im künstlerischen Bewußtsein des Volkes hatten die großen Künstler für ganz Italien gelebt. Schufen manche der Großmeister doch Kunstwerke für den höchsten Norden und den tiefsten Süden Italiens, trugen andere doch selbst ihre Kunst, schaffend und lehrend, von Ort zu Ort. Gerade weil die Kunst jedes Gebietes wurzelecht war, war auch die Kunst des Gesamtgebiets völkisch gerichtet; und gerade die eigenwilligsten der großen italienischen Meister, wie Michelangelo und Correggio, hätten doch keinem anderen Boden entspringen können als dem italienischen.

Der Wahrheit und der Schönheit, welche die italienische Kunst dieser Zeit auf ihr Banner geschrieben hatte, aber wohnte die werbende Kraft inne, die die Kunst aller ihrer Nachbarvölker, trotz aller Bemühungen, dem Verhängnis zu entrinnen, auf Jahrhunderte hinaus in ihren Bannkreis zog. Zu Anfang des 16. Jahrhunderts stemmten sich ihrem Strome hier und da machtvolle Massen bodenständiger, aus dem Mittelalter herausgewachsener Kunstrichtungen entgegen, die von ihr nur anzunehmen suchten und annahmen, was ihnen paßte. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts aber waren wenigstens für den ersten Anblick alle diese Sonderbestrebungen verschwunden. Die italienische Renaissance wurde überall als die einzig mögliche neue Richtung anerkannt, wenngleich jedes Land und jedes Jahrzehnt sie nur anwenden konnten, soweit und wie sie sie verstanden. Daß dies für die Kunst des Nordens ein Glück war, soll durchaus nicht behauptet werden. Vielleicht war es sogar ein Unglück. Aber die Geschichtschreibung kann zerstörte Entwicklungsmöglichkeiten nicht weiter verfolgen. Sie muß die Tatsachen ergründen und begründen, wie sie sind. Der Sieg der italienischen Kunst in Europa aber war um 1550 eine vollendete Tatsache.

II. Die Kunst zur Zeit der Hochrenaissance nördlich der Alpen und der Pyrenäen.

1. Die deutsche Kunst der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Die gemeinsamen Hauptzüge im Geistesleben der abendländischen arischen Christenheit erzeugten bei allen völkischen Verschiedenheiten in den gleichen Zeiträumen auch eine gewisse Gleichheit der künstlerischen Anschauungs- und Darstellungsweise, die sich um 1500 in den Ländern nördlich der Alpen und Pyrenäen in manchen Beziehungen ähnlich äußerte wie im Süden Europas.

Im Gegensatz zu dem mehr unmittelbar und unüberlegt schaffenden 15. Jahrhundert steht hüben wie drüben namentlich der neue Zug zu bewußterem Gestalten und einheitlicherem Erfassen der Erscheinungen. Eigentümlich ist der besten Kunst der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts auch im Norden das Streben nach gesetzmäßigeren Verhältnissen, nach besser abgewogenem Gleichgewicht und nach geschlossenerem Aufbau, der die räumliche Tiefenwirkung noch an flächige Schichtungen (S. 15 bis 16) band. Daß der Süden dem Norden in manchen dieser Beziehungen, wie in der Ausbildung der wissenschaftlichen Perspektive, in der Abrundung der Körperformen und wohl auch in der eigentlichen Proportionslehre die Wege gewiesen, ist freilich ebenso offensichtlich, wie daß die manchmal etwas schematische Folgerichtigkeit des „klassischen“ italienischen Kunstwollens wenigstens dem germanischen Norden damals wie heute widerstrebte. Sicher ging die germanische Kunst des Nordens nach wie vor vielfach ihre eigenen Wege und nahm manche der malerischeren und freieren Wirkungen der Folgezeit, die sie unmittelbar aus ihrer eigenen Vergangenheit entwickelte, voraus.

Unzweifelhaft als Gabe des Südens — wenn auch vielleicht als Danaergeschenk — stellten sich jetzt zunächst die hellenistisch-römischen Formen der italienischen „Renaissance“ in der nordischen Bau- und

Zierkunst ein, auf die wir nach wie vor gerade nördlich der Alpen den Ausdruck „Renaissance“ beschränken möchten; und dieser unaufhaltsame Einbruch einer fremden Formensprache, mit dem die schematischere Gestaltungsweise des Zeitstils Hand in Hand ging, unterbrach einschneidend die natürliche Weiterentwicklung des nordischen Volksstils, der sich, wie namentlich Dehio ausgeführt hat, im fremden Gewande erst in der Barockzeit wieder auf sich selbst besann, sich aber auch schon im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts nicht völlig verdrängen ließ.

Übrigens nahm die nordische Bau- und Zierkunst in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts so gut wie ausschließlich die Formen der italienischen Frührenaissance, und zwar der nächstgelegenen oberitalienischen Frührenaissance auf, die ihr auch in der krausen, einige Barockwirkungen vorausnehmenden Ausdrucksweise am nächsten verwandt war. Die deutsche Frührenaissance geht fast unvermerkt in das deutsche Frühbarock über. Im einzelnen aber läßt sich in allen drei Künsten und vor allem im Kunstgewerbe verfolgen, ob die Übertragung der italienischen Renaissanceformen durch italienische Meister, die im Norden gearbeitet hatten, durch nordische Künstler, die nach Italien gepilgert waren, oder durch eingeführte Kunstwerke, namentlich Buchbilder, Holzschnitte und Kupferstiche, erfolgte, die zu den wichtigsten Übertragungsmitteln gehörten. Nicht nur die hauptsächlich figürlichen Blätter der großen italienischen Stecher des 15. Jahrhunderts vom Schlage Mantegnas und Barbaris, denen sich in der Hochrenaissancezeit die der römischen Schule anreihten, sondern auch die eigens zur Verbreitung der neuen Zierformen geschaffenen „Ornamentstiche“, wie die Groteskenblätter Nicolettos da Modena und die Ornamentstiche Agostino Venezianos (S. 99, 137), des Mark Anton-Schülers, kommen hier in Betracht. Nicolettos Blätter fanden besonders in Frankreich Verbreitung, wo sich, entsprechend der stärkeren Beimischung altitalisch-römischen Blutes in den Adern des französischen Volkes, die Formenverschmelzung früher und völliger, auch mehr im Sinne der Hochrenaissance, vollzog als in den germanischen Ländern. Eben weil die Bewegung diesseits der Alpen in der französischen Hochrenaissance gipfelt, stellen wir die französische Kunst an den Schluß unsrer Betrachtung.

Über Deutschland flammte beim Anbruch des neuen Zeitalters die Morgenröte eines neuen, gehaltvolleren Daseins empor. Auf den Rädern des Handels drang der Wohlstand, ohne den die Künste darben,

auf den Flügeln des Wortes drang die Erneuerung des Geisteslebens des alten Südens über die Alpen. Aus dem tiefsten Innern des deutschen Volksbewußtseins aber brach jene stürmische Bewegung hervor, die zur Befreiung der Geister von der geistlichen Vormundschaft Roms führte; und in heimischer Erde wurzelten auch die Gewerbe und das Handwerk, mit deren goldenem Boden die bildenden Künste in Deutschland innig verwachsen blieben. Die deutsche Kunst des ersten blütenreichen Drittels des 16. Jahrhunderts ist deutsch mit Herz und mit Hand, wenn sie sich auch des Eindringens der italienischen Renaissance zunächst in ihre Zierformen weder erwehren konnte noch wollte, ja, geblendet von dem Glanze der südlichen Formen, sich geflissentlich von ihnen aneignete, was sich mit ihren angeborenen, äußerlich derberen, und herberen, innerlich um so seelenvolleren und bewegteren Kräften vertrug.

Die Zeitverhältnisse blieben den Künsten in Deutschland nicht lange günstig. Das religiöse Ringen nahm den größten Teil der geistigen Kräfte des Volkes in Anspruch; und den deutschen Kaisern fehlten die Macht und die Mittel, sich in der Förderung der Künste hervorzutun. Was Kaiser Maximilian I. (1493—1519), der auch Dürer ein Jahresgehalt verlieh, gleichwohl durch die Schöpfung seiner großen Holzschnittfolgen, durch die Beschäftigung der Bildnismaler und durch die Errichtung seines gewaltigen Grabdenkmals in Innsbruck für die besten Künstler seiner Zeit getan, wird ihm unvergessen bleiben. Seinen Nachfolgern standen keine Künstler von gleicher Bedeutung mehr zur Verfügung. An der Spitze der Einzelfürsten aber, die ein warmes Herz für die Künste hatten, stand in der ersten Hälfte des Jahrhunderts der Freund Luthers in Wittenberg, Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen, dem es auf katholischer Seite der Kardinal Albrecht von Brandenburg in Halle, Mainz und Aschaffenburg gleichtat. Nach ihnen gehörten etwas später die Kurfürsten Friedrich II. und Ottheinrich von der Pfalz zu den entschiedensten Kunstfreunden Deutschlands. Aber auch die bayrischen Herzöge, namentlich Ludwig X., taten sich schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts als Förderer der neuen Kunst hervor. Die Hauptsitze der darstellenden Künste blieben jedoch die Reichsstädte, allen voran Nürnberg und Augsburg, deren Behörden und Genossenschaften freilich weniger für die Künste übrig hatten als ihre reichen Bürger. Aber an großen Aufträgen fehlte es auch den größten deutschen Meistern, fehlte es selbst Dürer. Einige, wie Holbein, der Maler, und Meit, der Bildhauer, fanden im Auslande Beschäftigung. Die daheim blieben,

waren gezwungen, sich der Kleinkunst und den vervielfältigenden Künsten zuzuwenden, für die, da ihre Herstellungskosten sich verteilten, eher ein Absatz zu finden war; und gerade diesen Kunstzweigen, denen auch die häuslichen Lebensgewohnheiten des deutschen Volkes entgegenkamen, gerade dem Holzschnitt und dem Kupferstich, entsproß der Hauptruhm der deutschen Kunst des 16. Jahrhunderts. Ihre großen Meister, wie Dürer und Holbein, werden selbst im „lateinischen" Ausland unmittelbar nach den bahnbrechenden Großmeistern Italiens genannt.

In der deutschen Baukunst der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts spiegeln sich alle anheimelnden Vorzüge, aber auch alle Schwächen der tastenden deutschen Stilbildung dieser Zeit wider. Der Kirchenbau lag in den meisten deutschen Ländern brach. Die früh- und hochgotischen Dome des Mittelalters und die spätgotischen Pfarr- und Stadtkirchen des 15. Jahrhunderts, die sich überall schlank und geschmeidig erhoben, genügten vor der Hand dem kirchlichen Bedürfnis des alten Bekenntnisses. Die Zeit für einen selbständigen protestantischen Kirchenbau aber war noch nicht gekommen.

Ein zusammenhängendes Gebiet neuer Hallenkirchen (Langkirchen mit Schiffen von gleicher Höhe) entwickelte sich in der Übergangszeit vom 15. ins 16. Jahrhundert nur in Sachsen. Die Städte des Erzgebirges wurden durch den Wohlstand, den sie dem Aufschwung ihres Bergbaues verdankten, zur Errichtung stattlicher Stadt- oder Pfarrkirchen gedrängt, die den Bedürfnissen der Neuzeit ohne Rücksicht auf die alten Bauhüttenrezepte Rechnung trugen. Da sie von Anfang an als Gemeinde- oder Predigtkirchen gedacht waren, so wurde ihr Chor mit dem Langhause zu einem möglichst einheitlichen Raume verschmolzen, das Querschiff fortgelassen, wurden die Seitenschiffe zu gleicher Höhe mit dem Mittelschiff emporgehoben, an den Seitenschiffmauern aber Emporen, die hier der Raumerweiterung dienten, entlanggeführt. Unter den Einzelformen dieser Kirchen, zu denen die flachen Netzgewölbe gehören, kommen als Besonderheiten die Achteckpfeiler mit konkaven Seitenflächen (nach Art der Furchen der dorischen Säulen) und die sog. Vorhangbogen in Betracht, deren Bogenlinien sich nach oben öffnen. Der Stil entwickelte sich noch im 15. Jahrhundert, dem die Johanniskirche in Plauen, die Marienkirche in Zwickau und der Dom zu Freiberg (1458—1501) entstammen. In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts kommt der Stil in den Stadtkirchen zu Annaberg (1499—1525), zu Pirna und zu Schneeberg zu vollständiger Ausbildung. Das neuzeitliche Raum-

gefühl dieser vorwärtsstrebenden „deutschen Sondergotik", das nach unsrem Empfinden doch nicht genügt, sie mit einigen namhaften Forschern schon als Renaissance zu bezeichnen, kommt namentlich in der fortschreitenden Vereinheitlichung der Innenräume zum Ausdruck. In der einheitlich gestalteten Annenkirche zu Annaberg, die 1520 vollendet war, wird die Decke, deren Rippen „wie ein Geflecht von Weidenruten" wirkten, „mit Beseitigung aller Erinnerungen an das Kreuzgewölbe möglichst als Einheit behandelt" (Dehio). In der Wolfgangskirche zu Schneeberg (1506) fassen der flach in vier Sechseckseiten vorspringende Chorabschluß und das einheitliche Rippengeflecht der Decke alle drei Schiffe zusammen. In der schönräumigen Stadtkirche zu Pirna (1502 bis 1546) wird die Decke trotz ihres spätgotischen Rippennetzes vollends zu einem Tonnengewölbe mit einschneidenden Stichkappen.

Nach Böhmen verpflanzte Benedikt Ried von Pfisting in Niederösterreich den erzgebirgischen Kirchenbaustil. Im Anschluß an die Annaberger Kirche errichtete er seit 1520 die Nikolauskirche zu Laun und, jetzt Benesch von Laun genannt, seit 1522 die Stadtkirche zu Brüx, deren Netzgewölbe in gewundener Reihung prangen.

Zu den spätgotischen Kirchen des Erzgebirgsstils gehören aber auch die Bauten des Kardinals Albrecht von Brandenburg in Halle: der Dom, der seit 1520, und die Marktkirche, die seit 1530 emporwuchs. Im Dom zeigt das kleinere Südseitenportal von 1525 noch tastende Versuche, wogegen die Sakristeitür mit ihren lombardischen Kandelabersäulen und die Kanzel von 1526 schon verständnisvoll mit Renaissanceformen schalten.

Die „deutsche Renaissance" entwickelt sich rascher in der weltlichen als in der kirchlichen Baukunst. Im Grundriß und Aufbau bewahren ihre Schöpfungen noch lange die überkommenen Gestaltungen mit all ihren malerischen Unregelmäßigkeiten, die freilich organisch aus der bedürfnismäßigen Aneinander- und Übereinanderreihung der Räume hervorwachsen. Die steilen, hohen Giebel, deren Schrägen oder Stufen mit immer reicherem Zierwerk geändert werden, bestimmen noch den äußeren Eindruck nicht nur der Schmalseiten, die sie beherrschen, sondern oft auch der Langseiten, an denen manchmal mehrere Giebel, nebeneinander aufgepflanzt, den aus den Dachschrägen vorspringenden „Zwerchhäusern" vorgelegt werden. Neben den Bogenhallen, welche die deutsche Kunstsprache als „Lauben" bezeichnet, spielen die vorspringenden Erker und Türme immer noch eine Hauptrolle in der Belebung der Außenflächen der stattlichen, mit Binnenhöfen ausgestatteten fürstlichen

Wohnbauten, deren Treppen noch Wendel- oder Spindelstiegen in Fassaden- oder Hoftürmen blieben. Die italienische Sitte, die Binnenhöfe mit Laubengängen zu umziehen, wurde schon in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts nach Deutschland verpflanzt. Bildeten diese oft mehrstöckigen Laubengänge doch auch die einzige Verbindung der Zimmerfluchten zu einer Zeit, die innere Laufgänge noch nicht kannte.

Zu Schöpfungen der deutschen Renaissance werden alle Bauten dieser Art trotz ihrer mitunterlaufenden Spitz- oder Vorhangbogen, Maßwerkfüllungen und gotischen Rippen zunächst durch ihre italienisch-antikisierenden Schmuckteile, durch die mit den symmetrisch gestalteten Blattranken, Vasen, Knäblein und Fabeltieren der oberitalienischen Frührenaissance, früh auch schon mit den Waffen- und Trophäen der altrömischen Zierkunst geschmückten Pilaster und Friese und durch die willkürlich behandelten griechisch-römischen Säulenordnungen, deren Träger nicht selten unten ausgebauchte „Baluster"- oder „Kandelabersäulen" (zu deutsch „Docken") sind. Die Spitzbogen werden in der Regel zu Rundbogen oder zu flachen Korbbogen. Gerade in der eigenwilligen Unbekümmertheit, mit der die deutsche Renaissance sich das Fremde aneignet, um es mit malerisch-nordischem Empfinden durchsetzt zu verwerten, liegt ein besonderer, völkisch und zeitlich bedingter Reiz, dem seine Schwächen nachzurechnen leichter ist, als sich ihm zu entziehen.

Hand in Hand mit der Entwicklung der neuzeitlichen Schmuckformen in den deutschen Renaissancebauten ging die Verbreitung der italienischen Formensprache durch die deutschen, zum Teil von den italienischen abhängigen Kunstbücher und Ornamentstiche, aus denen die Baumeister und Bildner vielfach ihre Kenntnis schöpften. Zu den ältesten deutschen Kunstblättern dieser Art, welche die übernommenen Motive oft selbständig erweitern, gehören die Holzschnitte des Baumeisters und Bildners P e t e r F l ö t n e r (Flettner, gest. 1546), neben denen namentlich die Blätter B u r g k m a i r s und D ü r e r s in Betracht kommen. Schmückte Dürer doch schon im zweiten Holzschnitt seiner Apokalypse (S. 195) 1498 einige der großen Leuchter mit Renaissancemotiven. Erst im Holzschnitt der hl. Familie von 1504 aber gab Dürer der Baulichkeit wirkliche Renaissanceformen. Als eigentliche deutsche Ornamentstecher seien Barthel und Sebald Beham, Daniel Hopfer mit seinen Söhnen und der Westfale Heinrich Aldegrever (S. 234) genannt, dessen Ornamentstichen nachweislich Verzierungen an Bau- und Bildwerken in Breslau und in Tübingen, in Halle und in Rotenburg entlehnt worden sind.

Als selbständig nordische Zutat zu ihrer verdeutschten und verderberten Frührenaissanceornamentik entwickelte die deutsche Zierkunst seit 1540 gleich ihrer niederländischen Schwester das kraus und körperlich wirkende „Rollwerk", das sich zunächst in Zierschild- und Kartuschenumrahmungen als Einrollung der ganzen oder zerschnittenen Randflächen kundgibt, bald aber gerollte „Fahnen" oder „Zungen" hervorkehrt, die sich, wie die ganzen Rahmen, verdoppelt und durchbrochen, gegenseitig durchdringen. Erst seit 1550 mischen sich auch „Grottesken" (S. 68), die nach den römischen Grotten benannten, anmutig phantastischen, mit figürlichem Leben durchsetzten Rankenverzierungen in diese Randbildungen, während sich die echten neuen, völlig flächenhaften „Mauresken" mit unendlich fortgesponnenen Band- und Blütenstengelverschlingungen in die Füllungen drängen.

Außer Dürer war Peter Vischer der Jüngere, waren wahrscheinlich auch Hans Burgkmair, Peter Flötner und Loy Hering, waren sicher noch andere bekannte deutsche Künstler vor 1520 in Italien gewesen, und diese Maler und Bildhauer, die den schönen Süden mit eigenen Augen gesehen hatten, waren jedenfalls die ersten Vermittler zwischen der italienischen Frührenaissance und der deutschen Kunst.

Der älteste Bau der „deutschen Renaissance" ist die Fuggerkapelle (1509—12) der Annenkirche zu Augsburg. Das kuppelige Kreuzgewölbe ist noch mit spätgotischen Rippen in „gewundener Reihung" besetzt. Die Marmorverkleidung der Wände aber strahlt in schlichter venezianischer Frührenaissance. Wer den Bau entworfen und ausgeführt hat, wissen wir nicht. An der Ausstattung (bis 1518) war jedenfalls der Bildhauer Adolf Dauher, der älteste Bildhauer der deutschen Renaissance, vielleicht auch dessen Sohn Hans (S. 186) beteiligt. In den Fuggerschen Wappenreliefs sind Motive aus Stichen Nicolettos von Modena verwertet. Den ersten Entwurf für einen kirchlichen Zentralbau im Sinne der Renaissance schuf Hans Hueber um 1519 für den niemals ausgeführten Westbau der Neupfarrkirche zu Regensburg, zu dem sich das Modell im Regensburger Rathaus erhalten hat. Zur Ausführung aber kam als einer der frühesten und frischesten Werke der deutschen Renaissance der Turm der Kilianskirche zu Heilbronn, den Hans Schweiner 1529 vollendete. Die vierseitigen Untergeschosse sind noch halb gotisch empfunden; die achtseitigen, in starker Verjüngung zurückspringenden Obergeschosse aber ersetzen alle gotischen Überlieferungen durch selbstherrlich umgebildete Renaissanceformen, die schon barocke Empfindung atmen. Die bedeutendsten Kirchen der ausgebildeten „deutschen Re-

naissance“, wie die Universitätskirche in Würzburg, die Michaelishofkirche in München und die in ihrem krausen Mischstil eigenartig fesselnden Bauten der Marienkirche in Wolfenbüttel und der Stadtkirche in Bückeburg, gehören erst der späteren Folgezeit an.

In völliger Ausbildung tritt die weltliche „deutsche Renaissance“ uns namentlich im Schloßbau entgegen, in dem jetzt Sachsen die Führung übernahm. Nicht erhalten hat sich die durch Pilasterordnungen gegliederte Giebelfassade des seit 1530 von Hans Schickentanz erbauten Georgsflügels des Dresdner Schlosses. Versetzt erhalten hat sich nur das klar gegliederte und reich verzierte Georgentor dieses Baues, über dessen kunstgeschichtliche Herkunft ein Vergleich mit der Porta della Rana am Dom zu Como keinen Zweifel läßt. Dann folgte der mächtige, von Konrad Krebs errichtete Ostflügel des Schlosses zu Torgau (1532—36), dessen Doppelfenster immer noch spätgotische Vorhangbogen zeigen, während die Renaissancezierkunst alle ihre Reize an den Brüstungen, Erkern und Turmhallen des Haupthofes, besonders an dem großartigen, von Riesenfenstern erleuchteten, noch spätgotisch gewölbten Wendeltreppenvorbau zu entfalten sucht. Weniger mächtig, doch geschlossener tritt uns Kaspar Vogts „Neubau“ des Dresdner Schlosses (1547) entgegen, dessen Schaustück wieder der große Hof ist. Der turmartige Mittelvorsprung ist in vier Geschossen mit offenen, von Säulen getragenen Bogenhallen, die Ecktürme, welche die Wendeltreppen bergen, sind mit reichverzierten Frührenaissancepilastern geschmückt. Erst 1555 aber schuf der Oberitaliener Gian Maria Padovano den in seiner Art klassischen Türbau der Dresdner Schloßkapelle, der jetzt am Jüdenhof wieder aufgestellt ist.

Kaum minder bedeutsam und einflußreich waren die süddeutschen Schlösser der Frühzeit des Stils, von denen die bischöfliche Residenz zu Freising an ihren 1519 von Stephan Rottaler gemeißelten Hoflaubenpfeilern jugendliche Renaissanceverzierungen zeigt, das Schloß zu Tübingen aber bei seinem Umbau von 1537 seinen spätgotischen Vorhangbogen in seinen Torbauten ausgeprägte, zum Teil Aldegreverschen Stichen entlehnte Renaissanceornamente an die Seite setzte.

Inzwischen waren aber in verschiedenen deutschen Städten, von Fürsten und Herren berufen, italienische Baumeister und Steinmetzen erschienen, welche die Kunst ihres Vaterlandes eigenhändig in den nordischen Boden verpflanzten. Unter König Ferdinand I. waren schon seit 1534 italienische Baumeister in Prag tätig. Seit 1536 wurde hier

nach dem Entwurf Paolo della Stellas auf der aussichtsreichen Höhe des Hradschin das königliche Lustschloß Belvedere errichtet, ein an allen vier Seiten von ionischen Rundbogenhallen umzogener Rechteckbau, der, in den reichen Einzelformen oft willkürlich genug, dem „gotischen Menschen" den neuen Stil überzeugend und verführerisch vor Augen stellte. Gleichzeitig berief Herzog Ludwig X. 1537 aus Mantua eine Schar welscher Bauleute nach Landshut, die auch beim Bau des dortigen Residenzschlosses die Formensprache ihrer Heimat durchsetzten. In den Schmuckformen des italienischen Saales (1541—42) sind Ornamentstiche Agostino Venezianos verwendet. Dann folgte (1544) das prachtvolle Piastenschloß zu Brieg in Schlesien, dessen Baumeister Jakob Baar oder Pahr, der Welsche (Jacopo Bavaro), von deutschen Arbeitern unterstützt, namentlich in der dreistöckigen Schauseite über der Torhalle ein wirkungsvolles Prachtstück oberitalienischer Pilasterarchitektur schuf. Zwei Hermengestalten sind der gestochenen Hermenfolge Agostino Venezianos von 1536 entlehnt. Noch reiner italienisch in der Formensprache der Einzelgliederungen, wenngleich in der niederländischen Bauweise mit Backsteinfüllungen in Sandsteingliederungen, tritt Alessandro Pasqualinis Renaissance am Schlosse zu Jülich (seit 1549) auf, dessen Erdgeschoß ein Rustikagewand mit toskanischen Pilastern trägt, während sein Obergeschoß mit ionischen Pilastern geschmückt ist.

Im Übergang zur zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts feiert der deutsche Renaissance-Schloßbau seine schönsten Triumphe.

An der Spitze der fürstlichen Wohnbauten dieser Zeit steht das Heidelberger Schloß, das, 1689 und 1693 von den Franzosen zerstört, noch als Ruine, von frischem Waldesgrün umrauscht, durch seine Verknüpfung von Bauten verschiedener Jahrhunderte einen einzigen malerisch-architektonischen Reiz ausübt. Der „Saalbau" Kurfürst Friedrichs II. (1544 bis 1546) und der Ottheinrichsbau des Kurfürsten Ottheinrich (1556 bis 1559), die in der Nordostecke des Gesamtbaues im rechten Winkel aneinandergrenzen (Taf. VII, Abb. 1), gehören zu den Hauptschöpfungen der deutschen Renaissance. Der Saalbau, dessen Hauptsaal ganz mit Glasspiegeln bedeckt war, wirkt baulich besonders durch seine dem Hofe zugekehrten dreigeschossigen, von stämmigen Rundsäulen mit kraus antikischen Kapitellen getragenen Bogenhallen. Der Ottheinrichsbau aber entfaltet die vollste Renaissancepracht. Sein Schöpfer war wahrscheinlich der Oberbaumeister beider Fürsten seit 1547, Hans Engelhardt. Als Werkmeister werden Jakob Heider und Kaspar Fischer, als

Bildhauer ein Meister Anthoni und der belgische Meister Alexander Colin (S. 189) genannt. Am meisten italienisch wirkt der einheitliche, wenngleich in der Abstufung seiner Höhenverhältnisse nicht völlig glückliche Aufbau der außerordentlich reichen Hoffassade. Im übrigen ist das Italienisch der baulichen Schmuckformen durch die Übersetzungskunst des Niederländers Cornelis Floris (S. 242) und des Nürnbergers Peter Flötner (S. 154) hindurchgegangen. Bei alledem aber ist die prächtig gefüllte Schauwand aus der freien Gestaltung, Umwertung und Zusammenfügung verschiedener Elemente doch als selbständige Schöpfung deutscher Renaissance hervorgewachsen. Standbilder in Muschelnischen teilen sich mit Giebelfenstern, reichverzierten Pilastern und Halbsäulen in die Gliederung der Fläche. Die schlanken ionischen Pilaster des unteren Geschosses sind in Rustikamäntel gehüllt, die korinthischen Pilaster des Mittelgeschosses reich mit Grottesken bedeckt. Im oberen Geschoß treten glatte korinthische Halbsäulen an ihre Stelle. Die späteren Doppelgiebel haben sich nicht erhalten. Das mächtige Atlantenportal wird bereits von jenen Rollwerkmotiven bekrönt, die etwas später in noch ausgeprägterer Gestalt am Schloßportal in Tübingen wiederkehren.

Das Hofarkadenmotiv des Heidelberger „Saalbaues“ verleiht, mannigfaltig abgewandelt, auch anderen gleichzeitigen Fürstenschlössern Süddeutschlands ihren Hauptreiz. Dreigeschossig, mit flachen Korbhenkelbogen über gedrungenen, gefurchten korinthischen Säulen erscheinen die Hoflauben im alten Schloß Herzog Christophs zu Stuttgart (1553), der Hauptschöpfung des Baumeisters Alberlin Tretsch; zweigeschossig über glattem Erdgeschoß, mit reichen Pilasterarabesken geschmückt, an der mächtigen, vom Markgrafen Georg Friedrich seit 1555 durch Kaspar Fischer errichteten Plassenburg bei Kulmbach; dreigeschossig von deutscher Wucht und Schwere im Marstallgebäude Herzog Albrechts (seit 1563), der jetzigen Münze, in München.

In Norddeutschland entfaltete der Schloßbau jetzt namentlich in Mecklenburg unter den kunstsinnigen Herzögen Johann Albrecht und Ulrich eigenartige Reize. Die wenigen erhaltenen Bauteile des ehemaligen, bald nach 1550 entstandenen Schweriner Schlosses zeigen „Motive der venezianischen Frührenaissance in Backstein übertragen“ (Dehio): Das wohlerhaltene Schloß Herzog Ulrichs zu Güstrow (seit 1558) aber ist das Muster eines neuzeitlichen Backsteinbaues mit bruchsteinartiger Stuckverkleidung, dessen massige Gliederung nur durch Vor- und Rücksprünge, Ecktürme und Friesbänder bewirkt wird. Das Muster eines unver-

putzten, mit Terrakotten verbrämten Ziegelbaues hingegen ist Herzog Albrechts Fürstenhof in Wismar (1555), dessen auch an anderen Orten benutzte Terrakotten aus der Fabrik der Statius von Düren in Lübeck, hier besonders feinfühlig zur Hebung des Gesamteindrucks verwandt sind.



Abb. 20. Wilhelm Vernuiken, Der Renaissancevorbau des Rathauses zu Köln. Nach Photographie.

Nur zögernd folgten die „großen Bürgerbauten" Deutschlands, folgten namentlich die Rathäuser und Kaufhäuser, dem Beispiel der Schloßbauten in der Annahme der südlichen Formensprache. In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts halten die meisten Rat- und Kaufhäuser in Deutschland noch an den spätgotischen Formen fest. Der Spitz-

bogen ist freilich schon selten, häufiger sind noch der flache Korbbogen und der Vorhangbogen, der sich z. B. 1525 am Kaufhaus zu Freiburg i. Br., 1526 am „Brusttuch“ in Goslar einstellt. Das früheste deutsche Rathaus, das in reichen Frührenaissanceformen prangt, ist das Rathaus zu Görlitz (1534—37), das eine Schöpfung des Stadtbaumeisters Wendel Roßkopf zu sein scheint. Am reizvollsten ist der Winkel am Rathausturm mit der köstlichen, leicht gewundenen Freitreppe, der fein verzierten Verkündigungskanzel und der geschmackvollen Kandelabersäule am Treppengeländer. Das Rathaus zu Mülhausen von 1552 aber ist ein Hauptbeispiel der oberdeutschen Fassadenmalerei, die, nicht immer stilvoll, eine perspektivische Scheinarchitektur vor die wirkliche setzt. In Norddeutschland erfolgte von 1549 bis 1551 der Erweiterungsbau des Rathauses zu Köln, der später durch einen Anbau verdeckt wurde. Sein schöner, 1569 vom Meister Wilhelm Vernuiken errichtete Vorbau, eine zweistöckige offene Laubenhalle mit gotischem Rippengewölbe, aber klassisch-korinthischem, wenn auch nordisch empfundenem Säulengerüst gehört zu den schönsten erhaltenen deutschen Schöpfungen im Renaissancestil (Abb. 20). Zu Brieg aber führte jener Italiener Jakob Baar, der dem Piastenschloß dieser Stadt sein oberitalienisches Renaissancegewand angezogen hatte (S. 157), nach 1569 noch das stattliche neue Rathaus aus, „einen ganz der deutschen Kunstüberlieferung angepaßten Gruppierungsbau von großem rhythmischen Reize“ (Dehio).

Im Inneren bergen die norddeutschen Rat- und Kaufhäuser oft reich getäfelte und geschnitzte Zimmer. Von der Mitte des Jahrhunderts an, der die schöne Täfelung mit den Domherrenwappen von 1544 im Kapitelsaal zu Münster angehört, läßt sich die Entwicklung von der Verwertung wirklichen Rahmenwerks bis zur Nachahmung eigentlicher Bauformen verfolgen. Erst im Übergang zur Folgezeit aber steht der „Friedenssaal“ in Münster, dessen spätgotische Wandtäfelung von 1530 erst 1577 im Renaissancestil erneuert wurde.

Auch im bürgerlichen Wohnbau führen die Anfänge der deutschen Renaissance uns wieder nach Augsburg. Schon der Grundriß des Hauses, das Jakob Fugger sich hier 1512—13 baute, ist regelmäßiger im italienischen Sinne durchgebildet als der irgendeines anderen deutschen Hauses dieses Zeitraums, und die erhaltenen Höfe mit ihren schlichten Säulenbogenhallen im Erdgeschoß und ihrem Dockengeländer (S. 154) als geradlinigem oberen Abschluß sind trotz ihrer mißverstandenen Einzelheiten annehmbare Spiegelbilder oberitalienischer Renaissance. In

Nürnberg meint man im Äußeren des Tucherhauses (1535—44), in dem sich romanische, gotische und antikische Bestandteile mischen, während sein Erdgeschoß noch eine gotische Halle birgt, französische Einflüsse zu erkennen. Baugewerbliche Renaissanceschöpfungen Peter Flötners (S. 154, 158) sind der hübsche, völlig neuzeitlich verzierte dreiseitige Pfeileraufbau von 1526 über dem Marktbrunnen zu Mainz, die feinen steinernen Tür- und Friesverzierungen von 1534 im Hirschvogelhaus und einige Zimmerausstattungen des Tucherhauses zu Nürnberg, dessen unterer Saal bereits Doppelpilaster in der Täfelung verwertet. In Freiburg wirkt der „Baseler Hof" selbst in seinen älteren Teilen (1510—20) schon als Renaissancebau. Frührenaissance zeugt noch sein Erker am Welserhause in Augsburg. Völlig im neuen Stil aber wurde 1544 das Böckensteinsche Haus (jetzt Maximilianeum) in Augsburg errichtet.

Auch an Fachwerkbauten aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts fehlt es in Süddeutschland nicht. Zu ihren Eigentümlichkeiten gehört das Vorkragen der oberen Stockwerke über die unteren, das in den hochragenden steilen Giebeln, von außen gesehen, manchmal fast beängstigend wirkt. Statt aller sei nur das Deutsche Haus von 1546 in Dinkelsbühl genannt, dessen Fachwerkziermuster als solche weder gotisch noch antikisch, sondern einfach geometrisch wirken, während seine senkrechten Stützen mit Renaissanceornamentik, ja, sogar mit Standbildnischen oder Karyatiden geschmückt sind. Zur Fassadenmalerei, die in den schwäbischen Städten beliebt war, wurden manchmal noch Italiener berufen. Einigermaßen erhalten haben sich Außenfresken des Bernardino Licinio (S. 126) von 1560 am Rehlingerhause in Augsburg. Die oberrheinische Art der Fassadenmalerei dagegen, an der auch Holbein sich in leider nicht erhaltenen Schöpfungen betätigte, hat sich im Haus Zum weißen Adler in Stein am Rhein noch einigermaßen erhalten.

In dem bürgerlichen Wohnbau Norddeutschlands bleibt während der ersten Hälfte des Jahrhunderts der Fachwerkbau, der konstruktivste aller deutschen Baustile, künstlerisch anziehender als der Steinbau. Seine Zierformen im Schnitzwerk der Ständer, der Schwellen, der vorspringenden Balkenköpfe und der Brüstungen entspringen der tektonischen Bedeutung dieser Bauteile, wie das palmettenartige Fächer- oder Muschelmotiv, die Streben verdeckend, hier stets am Fuß der Ständer erscheint oder die Fensterbrüstungen füllt. Hildesheim, dessen Giebelfassaden manchmal nur geschnitztes und bemaltes Holzwerk nach außen kehren, und Braunschweig und Halberstadt, deren Häuser ihre Lang-

seiten den Straßen zuwenden, sind am reichsten an künstlerisch wirksamen Bauten dieser Art. In Hildesheim ragt das noch gotisch gedachte, in einer Reihe streng verzierter Stockwerke mächtig vorkragende Knochenhaueramthaus von 1529 durch seine schlichte Kraft hervor. In Braunschweig ist die freistehende Stadtwage von 1534 ein klassischer Fachwerkbau. Maßwerk und Laubwerk erscheinen hier in Häusern von 1517 bis 1542 als Leitmotive. Das Fächerornament, dem sich kleinere Renaissancemotive gesellen, herrscht seit 1536. Dann verringern sich die Vorkragungen, wird der figürliche Schmuck seltener, treten die Renaissanceformen deutlicher hervor: so z. B. an den Häusern von 1543 am Meinhardshof 11 und von 1552 in der Reichenstraße 6. Aber auch an Steinhäusern im Renaissancestil fehlt es schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts in Norddeutschland keineswegs. Als früheste Renaissancefassade Kölns, die freilich noch mit gotischem Zinnenkranz geschmückt ist, gilt die des Gasthofs am Heumarkt 20, die zwischen 1530 und 1540 entstanden ist. In Görlitz aber, dessen Bedeutung für die Geschichte der deutschen Renaissance schon betont wurde (S. 160), hat schon das Haus der Brüderstraße 8 von 1526, dessen Fenster von Pilastern eingefaßt sind, alle gotischen Gewohnheiten abgestreift.

Bunt und kraus genug ist das Gesamtbild der deutschen Baukunst der ersten zwei Drittel des 16. Jahrhunderts. Aber ihre wohnlichen, verschiedenen Zwecken mit warmem Wirklichkeitssinn angepaßten Räume spiegeln auch manche Herzensbedürfnisse des deutschen Volkes wider, und selbst ihre Schmuckformen bleiben von frischem Eigenleben erfüllt, solange sie von der Antike, anstatt gefangengenommen, nur angeregt werden. Die deutsche Renaissance, die schließlich einen Stil für sich bildet, überschreitet als solche noch die Schwelle des 17. Jahrhunderts, verfällt dann jedoch rasch strenger antiken oder barockeren Gepflogenheiten.

Die neue Richtung des neuen Jahrhunderts äußert sich nach 1500 in der deutschen Bildnerei einerseits in der Aufnahme „antikischer" Renaissanceverzierungen in ihr Rahmen- und Beiwerk, anderseits in der freieren und volleren, geschmeidigeren und ruhigeren Durchbildung der dargestellten Menschenleiber und Gewänder, deren neuzeitliche Formen manchmal auch noch in unverfälscht gotischer Umrahmung erscheinen. Die vier klassischen deutschen Bildner dieser Zeit, die Franken Veit Stoß, Adam Kraft und Peter Vischer und der in Franken wirkende Norddeutsche Tilman Riemenschneider, deren Haupttätigkeit noch ins 15.

Jahrhundert fällt, gehören nicht nur der äußeren Aufmachung, sondern auch dem innersten Wesen ihrer wichtigsten Werke nach der spätgotischen Richtung an. Sie sind ihrem Kern nach Klassiker des 15., nicht des 16. Jahrhunderts. Aber einzelne neuitalienische Motive nehmen auch sie schon auf, und jedenfalls können wir sie in diesem Bande nicht von den Vertretern der deutschen Malerei trennen, die ihre jüngeren Zeitgenossen waren und freilich in der Aufnahme von Renaissancebestandteilen weiter gingen als sie. Veit Stoß ist der älteste der drei großen Nürnberger Bildhauer. Daß er 1533 in Nürnberg gestorben, steht fest: Wenn die alte Überlieferung recht hatte, daß er ein Alter von 95 Jahren erreicht habe, müßte er 1438 geboren sein. Wahrscheinlicher aber sind die Angaben, die ihn 1447 geboren sein lassen. Um seinen Geburtsort, der nicht überliefert ist, streiten sich Polen und Deutschland. Die unbefangene Geschichtschreibung wird unbedingt mit Loßnitzer und Daun an der deutschen Herkunft des Meisters festhalten. War er doch nachweislich Nürnberger Bürger gewesen, ehe er 1477 nach Krakau übersiedelte, und läßt die vollendete Schnitzkunst, mit der er dort sofort auftrat, sich doch nur von der älteren oberdeutschen Kunst ableiten. Daß Stoß, außer von Altnürnbergern, von Nikolaus von Leiden, dem großen aus den Niederlanden stammenden, am Rhein und in Wien tätigen Meister des 15. Jahrhunderts, dem Schöpfer des großartigen Gekreuzigten in Baden-Baden und des roten Marmorgrabmals Kaiser Friedrichs III. im Stephansdom zu Wien, beeinflußt worden, beweisen die steinernen Grabplatten, die er in Krakau schuf; 1496 kehrte Stoß nach Nürnberg zurück, wo er eine große Werkstatt gründete und zahlreiche Gesellen beschäftigte.

Veit Stoß war nicht nur Steinbildner, sondern auch Holzschnitzer, vielleicht auch Erzgießer, war nicht nur Kupferstecher, sondern, wenn die feinen Flügelbilder aus der Kilianslegende in der Pfarrkirche zu Münnerstadt von ihm herrühren, auch Maler von eigenartig herber Zeichnung und Färbung. Jedenfalls war er ein ganzer Künstler. Den menschlichen Körper kannte er gründlich. Seinen Köpfen wußte er innerhalb der Nürnberger Formensprache volkstümliches Eigenleben zu verleihen; die polnischen Typen unterschied er scharf von den deutschen seiner Heimat; eigenartig ist das üppige, lockig bewegte Bart- und Haupthaar seiner Männer; lang und knochig mit hervorgehobenen Gelenken sind die absichtlich vorgestreckten Hände seiner Männer und Frauen durchgebildet; von dem überreichen, manchmal als Lückenbüßer zur Ausfüllung leerer Stellen benutzten bauschigen, ja, knitterigen Gewand-

wurf mit den ihm eigentlichen „langgezogenen geknickten, rohrartigen Falten“ befreite er sich erst in seinen letzten Schöpfungen. Der Aufbau seiner Gruppen wird noch mehr durch gleichlaufende Senkrechte und durch strenge Symmetrie als durch organisch rhythmischen Zusammenschluß bedingt; dafür flößt er seinen Gestalten aber ein leidenschaftliches äußeres und oft auch inneres Leben ein, das seinen Schöpfungen den Eindruck starker Unmittelbarkeit und Entschlossenheit verleiht.



Abb. 21. Veit Stoß, Der Holzschnitzaltar in der Marienkirche zu Krakau. Nach Phot. von Dr. Fr. Stoedtner, Berlin.

Sein älteres beglaubigtes Werk ist der Marienaltar in der Marienkirche zu Krakau (1477—89), der von Grolmann neuerdings eingehend gewürdigt worden ist (Abb. 21). Der Mittelschrein stellt in nahezu lebensgroßen Rundgestalten ohne Hintergrund den Tod der Gottesmutter dar; Maria bricht stehend in den Armen eines der bärtigen, zum Teil heftig ausgebogenen Apostel zusammen. In der Höhe ist ihre Himmelfahrt und ihre Krönung gebildet. Einige der Apostel blicken empor; die Sterbende blickt keiner an. Die sechs Reliefs der inneren Flügel veranschaulichen die übrigen sechs „Freuden Mariä“. Die zwölf Außenreliefs schildern das Leben Christi. Wie keusch in ihrer sittenbildlichen Unmittelbarkeit die Geburt Mariä! Wie großartig bewegt die Himmelfahrt! Wie innig ergreifend die wohlgeordnete Beweinung Christi! Wie tief beseelt die

Köpfe der Männer unter dem Kreuze! Veits erste beglaubigte Steinarbeit dagegen ist das 1492 vollendete, aus rot und weiß geflecktem Marmor gearbeitete Grabmal des Königs Kasimir Jagello im Dom zu Krakau. Unter einem spätgotischen, von acht Säulen getragenen Baldachin steht der Sarkophag, dessen Seiten mit bewegten Reliefdarstellungen leidtragender Wappenwächterpaare geschmückt sind; auf dem Sarkophag aber ruht die lebensvolle Bildnisgestalt des entschlafenen Königs mit der Krone auf dem ausdrucksvollen, leicht nach links gewandten Haupte; sein kühngeschwungener Herrschermantel ist stellenweise von knitterigen Falten durchzogen; das Ganze wirkt großzügig und vornehm. Ebenbürtig schließen die übrigen Krakauer Meisterwerke Stoß', schließen zunächst die große rotmarmorne Grabtafel des Erzbischofs Olesnicki im Dom zu Gnesen von 1493 und das prächtige rotmarmorne Hochgrab Peters von Buina in der Kathedrale zu Wlozlawsk sich dieser Schöpfung an. Auch die steinerne Reliefdarstellung des Heilands am Ölberg im Museum, und der ergreifend groß empfundene aus Holz geschnitzte Gekreuzigte im Triumphbogen der Marienkirche in Krakau sind vollgültige Schöpfungen des großen Künstlers. In Krakau scheinen aber auch die zehn erhaltenen Kupferstiche des Meisters entstanden zu sein, die seine ganze bedeutsame Eigenart offenbaren. In der knittrigen Bauschigkeit der Gewänder und der entsprechenden Stilisierung der Körperformen leisten sie ein Äußerstes. Etwas Unausgeglichenes zeigt noch die hl. Zimmermannsfamilie. Reifer und ruhiger wirken die ergreifende Beweinung Christi und die malerisch empfundene hl. Genoveva. Aus allen spricht der keck zugreifende Wirklichkeitssinn und die unruhige feurige Leidenschaftlichkeit des Meisters.

Der großen Werkstatt, die Veit Stoß nach 1496 in Nürnberg unterhielt, entstammen zahlreiche Holzschnitzarbeiten und einige Steinbildwerke hohen Ranges. Zu seinen frühen Nürnberger Werken gehört jedenfalls der prachtvolle vergoldete Heiland am Kreuze in der Lorenzkirche, gehören aber auch die 1499 entstandenen etwas überfüllt bewegten Steinreliefs des Abendmahls, des Ölberges und der Gefangennahme Christi im Chor der Sebalduskirche. Und wie großzügig und feierlich, trotz ihres brüchig-weichlichen Faltenwurfs über diesen Darstellungen die überlebensgroßen Holzstandbilder des Schmerzensmannes und der Schmerzensmutter!

Seit 1510 machen sich auch in Stoß' Werken die ersten leisen Renaissanceregungen geltend. Die Gewänder schmiegen sich den Körpern

weicher und verständnisvoller an, die Köpfe werden tiefer und ruhiger im Ausdruck, die Gebärden schlichter und wahrer, die Gesamtumrisse geschlossener. Vor allem ist hier das mit des Meisters Zeichen und der Jahreszahl 1513 versehene Sandsteinrelief der Verkündigung in der Kirche zu Langenzenn zu nennen, welches das Hereinschweben des Engels in das Gemach der Jungfrau mit neuzeitlicher Anschaulichkeit schildert.

Dann die Holzschnitzwerke der Spätzeit des Meisters. Berühmt ist der „englische Gruß" (1517—18) in der Nürnberger Lorenzkirche: in mächtigem, frei schwebendem Rosenkranz, in dem die Rundrahmen mit den Reliefs der sieben Freuden Marias ursprünglich in gleichen Abständen verteilt waren, senkrecht nebeneinandergestellt die beiden mächtigen, von leicht verhaltenem inneren Leben erfüllten Gestalten der Verkündigung. Berühmt sind aber auch des Meisters große, in Holz geschnitzte Gestalten des „Gekreuzigten", von denen die des Germanischen Museums 1505 und 1510 für die Spitalskirche in Nürnberg ausgeführt wurden. Der hagere nackte Körper ist mit vollem Naturverständnis durchgeführt, und das dornenbekrönte geneigte Haupt ist von dem echtesten körperlichen Schmerzensausdruck erfüllt. Den geöffneten Lippen scheint gerade der letzte Atem zu entfliehen. Den allerletzten, schon von Dürers Meßkunst beeinflußten Stil des Meisters aber zeigt die Gestalt des Gekreuzigten von 1520 auf dem Hochaltar der Sebalduskirche. Alle Reste gotischen Empfindens sind hier überwunden, die Formen sind wahr und schlicht durchgebildet, der Schmerzensausdruck ist durch Hoheit verklärt. „Es ist der schöne, erhabene verscheidende Gottmensch der Renaissance" (Loßnitzer).

Der zweite große Nürnberger Bildhauer dieser Reihe ist Adam Krafft, der ausschließlich Steinbildner war. Die Kunst Kraffts wächst offensichtlich aus dem Handwerk hervor; etwas Erdenschwere bleibt ihr eigen, auch wo sie ihre Schwingen zu hohen Flügen entfaltet; etwas Mittelalterlich-Stumpfes behält sie, auch wo Natur- und Schönheitsgefühl sie dem Vollgültigen nähern. Aus entschieden spätgotischen Anfängen ringt sie sich zur Renaissance-Empfindung durch, ohne sich die Zierformen der Renaissance anzueignen. Deutsch, ja, nürnbergisch ist sie mit jeder Faser ihrer Wurzeln; selbst erfunden und selbst empfunden ist fast jede ihrer Darstellungen; der gekünstelte Faltenwurf der gleichzeitigen Bildschnitzerei liegt ihr ebenso fern wie jede Übertreibung des Ausdrucks und der Bewegung; kraft- und maßvoll zugleich, kommt sie vom Herzen und spricht zu unsrem Herzen. Krafft ist zwischen 1455 und 1460 in

1. Adam Krafft, „Schmerzensweg". Die dritte Station. Nach Phot. von F. Schmidt, Nürnberg. (Zu S. 170.)

2. Andrea Sansovino, Taufe Christi. Marmorgruppe über Ghibertis Osttür am Baptisterium zu Florenz. Nach Photographie von Gebrüder Alinari, Florenz. (Zu S. 83.)



3. Adam Krafft, Männer mit Kreuzigungswerkzeugen.
Eine Reliefdarstellung vom Schreyerschen Grabmal an der Sebalduskirche zu Nürnberg.
Nach Photographie von Dr. Fr. Stoedtner, Berlin. (Zu S. 169.)

Nürnberg geboren und 1509 in Schwabach gestorben. Seine Lehrer kennen wir nicht. Sein frühestes, beglaubigtes Werk ist das berühmte Schreyersche Grabmal (1490—92) an der Außenseite der Sebalduskirche. Die große vierteilige, links und rechts stumpfwinklig vorspringende Reliefdarstellung ist in eine große, den ganzen Grund füllende, aber räumlich nicht geklärte Landschaft verlegt (Taf. VI, Abb. 3). Alle Vorgänge von der Kreuztragung bis zur Auferstehung sind untergebracht; alles ist in seiner Fülle mehr malerisch als plastisch gesehen, alles aber aufs ergreifendste veranschaulicht, durchgeistigt und beseelt. Zwischen 1493 und 1496 schuf Krafft sein zweites Hauptwerk, das berühmte „Sakramentshäuschen" der Lorenzkirche. Es handelte sich darum, dem Hostienbehälter eine kostbare Hülle zu verschaffen. Nach älteren Vorbildern, an einen Kirchenpfeiler gelehnt, steigt das Gehäuse wie eine schlanke, in ihrer umgebogenen Spitze über das Reich des Stofflichen hinausstrebende Kirchturmpyramide gestaltet. Den Sockel tragen die lebensgroßen Bildnisgestalten des Meisters und seiner Gesellen. Der reiche Bildschmuck der übrigen Stockwerke, der in der Gestalt des siegreichen Heilands gipfelt, bezieht sich auf das Sakrament des Abendmahls und die Leidensgeschichte Christi.

Die Hauptwerke der Spätzeit Kraffts, an denen er von 1505 bis 1508 arbeitete, aber sind, wie Geyer gezeigt hat, die sieben Leidensstationen auf dem Wege zum Johannesfriedhof in Nürnberg, deren irrtümliche Deutung als Jugendwerke des Meisters seine ganze Stilentwicklung zu einem Rätsel gemacht hatte. Gerade in ihnen tritt die neuzeitliche Beruhigung und Klärung der Körperformen, tritt der rein bildnerische Reliefstil ohne malerische Gründe, tritt die maßvoll verhaltene Leidenschaft im seelischen Ausdruck in ihr Recht. Die „sieben Fälle" des Heilands unter der Last seines Kreuzes sind in den Relieftafeln der sieben Steinpfeiler dargestellt, die an der Straße stehen. Sechs von ihnen, die draußen durch Nachbildungen ersetzt worden, sind ins Germanische Museum gekommen. Nur der „vierte Fall" mit dem Schweißtuch der Veronika befindet sich noch in einer Hauswand der Burgsteinerstraße. Mit erstaunlicher Erfindungsgabe hat der Meister den gleichen Gegenstand sechsmal neugestaltet. Der klassische Reliefstil bewegt sich in zwei oder drei Schichten fast ohne Hintergrundsangaben vom Flachrelief durchs Hochrelief zu der annähernden Rundbildnerei des Vordergrundes. Ruhig fließen die Gewänder, die gedrungenen Einzelgestalten sind schlicht und wahr bewegt. Und wieviel Hoheit, Schmerz, Erbarmen und Jam-

mer spiegeln sich im Antlitz des Erlösers wider! Wie mächtig wendet er sich auf der Darstellung der dritten Station zu den Frauen Jerusalems um (Taf. VI, Abb. 1), wie jämmerlich ist er auf der sechsten der Länge nach unter seinem Kreuze hingestürzt! Auf dem Relief an der Kirchhofsmauer aber ist bereits die Pflege seines Leichnams dargestellt.

Das letzte Werk des Meisters ist die aus 16 Rundfiguren zusammengesetzte Grablegung Christi von 1508 in der Holzschuher-Kapelle des Johannesfriedhofs. Die Gestalt des toten Heilands, den Nikodemus und Joseph in den Sarg legen, bezeichnet in ihrer geschmeidigen Körperlichkeit und dem verklärten Friedensausdruck des Antlitzes den Höhepunkt anatomischen Verständnisses und edler Beseelung im Schaffen des Meisters, der die deutsche Kunst aus sich heraus zu ruhigern Formen führte.

Der dritte im Bunde ist der große Erzbildner Peter Vischer der Ältere (um 1455—1529). Das edle Material, in dem er arbeitete, und die reine künstlerische Formensprache, die er beherrschte, haben ihm den größten Namen unter allen deutschen Bildhauern der älteren Neuzeit verliehen. Übrigens war er ein Glied einer bekannten, in drei Geschlechtern tätigen Rotgießerfamilie. Sein Vater, Hermann Vischer der Ältere (um 1430—87), war der Begründer und erste Leiter der berühmten Nürnberger Werkstatt gewesen. Von den Söhnen Peter Vischers aber haben wenigstens die drei ältesten, Hermann Vischer der Jüngere (um 1486—1516), Peter Vischer der Jüngere (1487—1528) und Hans Vischer (um 1488 bis nach 1549) unter seiner Leitung selbstschöpferisch gewirkt. Gewiß ist, daß sich in der Werkstatt Peter Vischers des Älteren nach 1505 der Übergang von der Gotik zur Renaissance vollzogen hat; und gewiß ist, daß sein Sohn Peter Vischer der Jüngere 1507—08 und daß sein Sohn Hermann Vischer der Jüngere 1515—16 in Oberitalien gewesen. Unwahrscheinlich aber bleibt, daß Peter Vischer der Ältere selbst, der 1487 Meister wurde, in seinen reifsten Jahren noch seine Gießhütte verlassen hatte, um nach Italien zu pilgern. Die Kenntnis der italienischen Renaissanceformen wird der Vischerschen Werkstatt bis zur Rückkehr der jüngeren Meister durch den venezianischen Maler Jacopo de' Barbari, der um 1500 in Nürnberg wohnte, und durch Kupferstiche übermittelt worden sein; und die köstlichen Sockelgestalten des Nürnberger Sebaldusgrabes (S. 175), die unmittelbar an Vorbilder der Lombardi in Venedig anknüpfen, können, wie Stierling glaubhaft gemacht hat, nicht von Peter Vischer dem Älteren selbst, sondern nur von einem seiner Söhne entworfen sein. Im übrigen geht die Formensprache der ganzen Vischerschen

Werkstatt von einer frei behandelten Spätgotik aus, die in den Köpfen nach Leben und Ausdruck strebt, im Faltenwurf der Gewänder aber die brüchige Eckigkeit doch schon aus sich heraus zu überwinden sucht. Seit 1505 mehren sich die renaissancemäßigen Zutaten. Erst im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts aber ging die Werkstatt zu der antikisierenden Gewandbehandlung über, die zu den Kennzeichen der „deutschen Renaissance" gehört.

Von Hermann Vischer dem Älteren hat sich nur ein beglaubigtes Werk erhalten, das mit derben Apostelgestalten geschmückte Taufbecken von 1457 in der Pfarrkirche zu Wittenberg. Die übrigen erhaltenen größeren Werke der Hermann Vischerschen Werkstatt sind ausschließlich Grabdenkmäler. Gerade für diese Gattung von Kunstwerken wurde die Vischersche Gießhütte von einem großen Teile Deutschlands und seiner östlichen Nachbarländer in Anspruch genommen; und es finden sich Grabmäler jeder Art unter ihnen, von den einfachen Messingplatten mit der flach eingravierten Gestalt des Verstorbenen bis zu den Erzgußplatten, die mit Flach- und Hochrelieffiguren geschmückt sind, und bis zu den reich ausgestatteten Hochgräbern, auf denen die Gestalt des Verstorbenen liegt. Von den Platten mit Erzreliefbildnissen gehört Hermann dem Älteren vielleicht noch die schlicht gotisch-umrahmte, würdevoll dastehende, aber noch schwerfällig und gedrungen durchgebildete Gestalt des Bischofs Georg I. im Bamberger Dom.

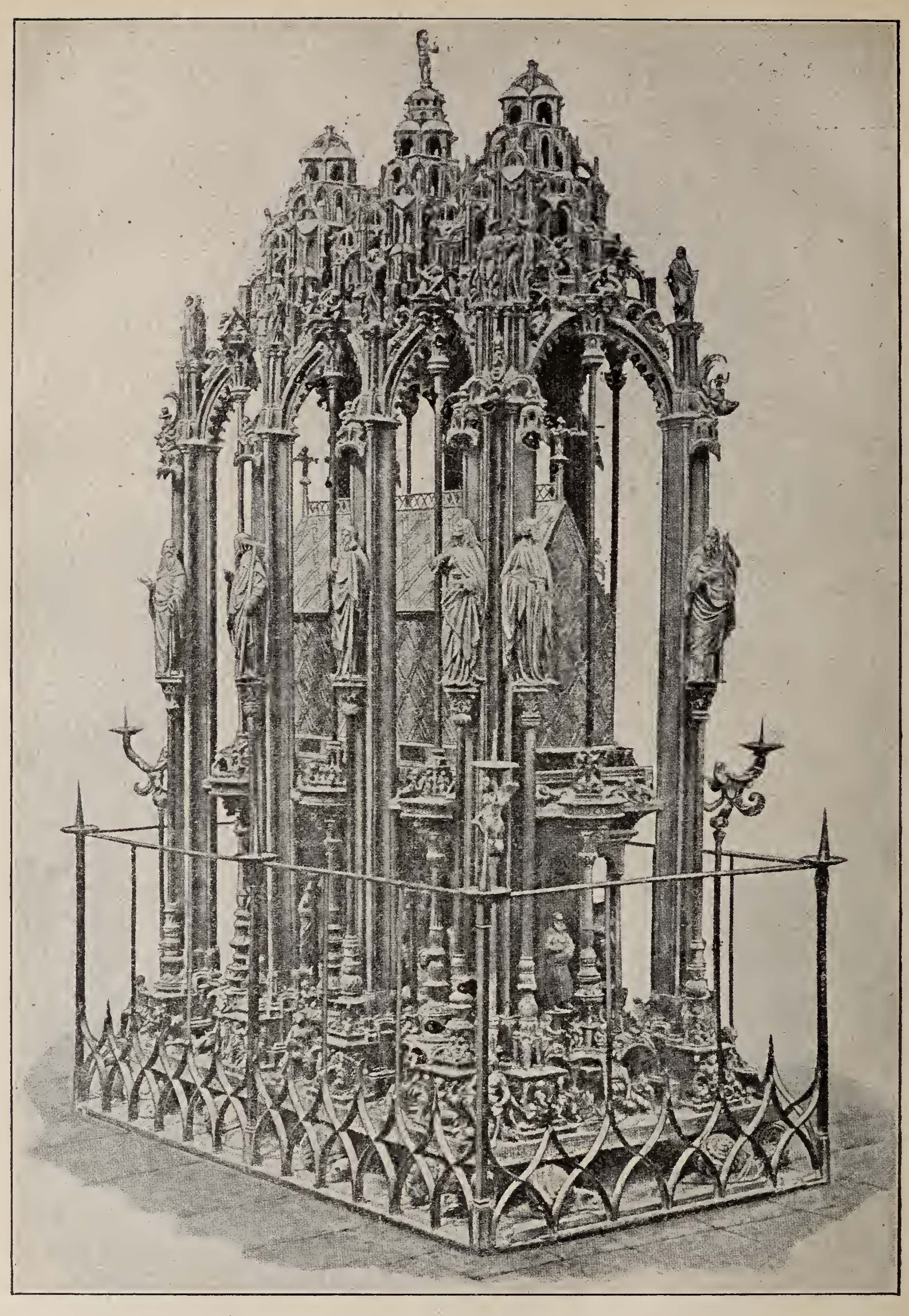
Peter Vischer der Ältere schloß sich anfangs eng an den Stil und die Entwürfe seines Vaters an, hat aber später auch oft genug nach Entwürfen anderer gearbeitet oder Einzelmotive vorhandenen Griffelkunstblättern des Meisters E. S., Dürers und anderer entlehnt. Seit 1487 läßt sich seine eigene Entwicklung einigermaßen deutlich verfolgen. Als das älteste beglaubigte Werk des Meisters kann das herb gezeichnete, aber kräftig gegossene und fein nachgestichelte Erzbild Ottos IV. von Henneberg in der Stadtkirche zu Römhild angesprochen werden. Bemerkenswert ist, daß das stilwidrige Kopfkissen hinter den stehend dargestellten Gestalten in der Vischerschen Werkstatt von Anfang an nur noch ausnahmsweise vorkommt, dafür aber seit 1490 das an sich ebenfalls stilwidrige Motiv des hinter dem liegend Gedachten, aber stehend Dargestellten aufgehängten Teppichs auftaucht, das nahezu zwanzig Jahre maßgebend bleibt: so schon auf Peter Vischers nur mit eingegrabener Zeichnung verzierten Grabtafel des Lukas Gorka (gest. 1475) im Dom zu Posen. Im Flachrelief aber ist Vischers Platte des Domherrn Lubranski (gest. 1499) in derselben Kirche ausgeführt.

Einige Hauptwerke Peter Vischers gehören der Mitte der neunziger Jahre an: vor allem im Dom zu Magdeburg das 1494 bestellte, 1495 vollendete großartige Hochgrab des Erzbischofs Ernst. Hier stehen wir fraglos der Eigenschöpfung eines großen Meisters gegenüber. Die prächtige, ausdrucksvolle Gestalt mit dem edlen Kopf und dem ruhig fließenden Gewand ruht in voller Rundung auf einem Sarkophag, an dessen Langseiten je sechs in spätgotischem Zierwerk stehende Apostel, an dessen Schmalseiten der hl. Mauritius und der hl. Stephanus Wache halten. Das Haupt des Erzbischofs ruht hier allerdings nach alter Art noch auf einem Kissen, während der reiche gotische Baldachin über ihm sich bemüht, die liegende Stellung in eine stehende zu verwandeln. Kraftvoll gedrungen, ganze Persönlichkeiten, stehen die Apostel und Heiligen der Grabmal-Wände da. Das ganze Werk, das Peter Vischer mit seinem vollen Namen bezeichnet hat, gehört in seiner herben spätgotischen Kraft zu den charaktervollsten Eigenschöpfungen der deutschen Kunstgeschichte. Im Dom zu Meißen befindet sich vom Jahre 1495 das noch altertümlich strenge Grabbild des Kurfürsten Ernst, der das Schwert mit beiden Händen hält. Der Dom von Breslau aber besitzt die schöne eherne Grabtafel des Bischofs Johannes IV., die den vollen Namen des Meisters mit der Jahreszahl 1496 trägt. Das Ganze ist als hingelegtes, mit Heiligenstandbildern eingefaßtes gotisches Kirchenportal gedacht, in dem der Bischof auf einem Löwen steht.

Nach 1500 durchweht auch die Grabplatten der Vischerschen Werkstatt sofort ein Hauch des neuen Lebens. Der Raum, in den man über dem Vorhang blickt, wird immer perspektivischer ausgebildet, der Rand immer mehr als Rankenwerk gestaltet, in das sich, obgleich es noch gotisch empfunden ist, allmählich kleine Liebesgötter und andere Renaissancefiguren mischen. In bezug auf die perspektivische Raumausbildung sind die Grabtafel Albrechts des Beherzten im Dom zu Meißen (gest. 1500) und die Grabplatte eines jungen Ritters aus der Familie Salomon (um 1504) im Dom zu Krakau, in bezug auf die Ausbildung des Rankenwerks sind die Umrahmungen der Grabplatte der Herzogin Sophie von 1504 in der Marienkirche zu Torgau, die Jacopo de' Barbari „visiert" hatte, und die herrliche, an klassischer Reinheit und innerer Lebensfülle einzige Brustbildplatte des Johann von Heringen (gest. 1510) im Kreuzgang des Erfurter Domes maßgebend. Den beiden einander ähnlichen Grabtafeln, deren eine, in der Stiftskirche zu Hechingen, den Grafen Eitel Friedrich II. von Hohenzollern mit seiner Gemahlin, deren andere,



1. Der Hof des Heidelberger Schlosses. Nach Photographie von E. von König in Heidelberg. (Zu S. 157.)



2. Peter Vischer d. Ä., Das Sebaldusgrab. Ein Erzreliefbildnis in der Sebalduskirche zu Nürnberg.
Nach Seemanns „Wandbildern". (Zu S. 175.)

in der Kirche zu Römhild, den Grafen Hermann VIII. von Henneberg mit seiner Gattin Elisabeth von Brandenburg darstellt, liegt eine Zeichnung Dürers von 1519 zugrunde. Einander wirklich zugewandt, stehen die Paare voll edler Natürlichkeit da. In das Maßwerk des Kleeblattbogens, unter dem sie stehen, mischen sich kleine nackte Knäbchen.

Das Hauptwerk aber, durch das Vischer sich den größten Künstlern anreiht, bleibt das Sebaldusgrab (Taf. VII, Abb. 2) in Nürnberg, das dreibogige, baldachinartige Gehäuse für den alten silbernen Sarkophag des Heiligen im Chor der ihm geweihten Kirche. Das Heiligtum des Sebaldus ist zu einem Heiligtum der deutschen Kunst geworden. Inschriften besagen, daß Peter Vischer das Werk 1508 begonnen, 1509 fortgesetzt, 1519 mit seinen Söhnen vollendet habe. Jede der Langseiten des Untersatzes ist mit zwei feinfühligen Reliefs aus dem Leben des Heiligen geschmückt. Dargestellt ist, wie Sebaldus Scheiten von Eiszapfen ein wärmendes Feuer entlockt und wie er einem Blinden das Augenlicht zurückgibt, wie er einem leeren Weinkrug das stärkende Labsal entquellen und wie er einen Spötter vom Erdboden verschlingen läßt: alles so anschaulich und lebendig, aber auch so schlicht und formenrein, wie deutsche Hände bisher noch nie etwas geschaffen hatten. Jede Schmalseite des Untersatzes schmückt ein ehernes Standbild: die Westseite das des hl. Sebaldus, die Ostseite das des Meisters selbst im Schurzfell. Ist jenes, wenn es auch die Züge Sebald Schreyers trägt, eine edelherbe Idealgestalt von stiller Größe, so ist dieses eine schlichte Bildnisfigur von unmittelbarster Überzeugungskraft. Reich und malerisch aber wirkt das Gehäuse, das von drei offenen Spitzbogen emporsteigt und von drei kuppelartigen Turmpyramiden überdacht wird. Stierling führt seine Gestalt auf Avignoner Papstgräber zurück. Vor den scharfgegliederten gotischen Pfeilern entwickeln sich schon renaissancemäßig gebildete Kandelaber, auf deren Kopfstücken die berühmten schlanken Apostel stehen, die in dem Adel ihrer Kopfbildung und in der freien Breite ihres Gewänderfalls an italienische Vorbilder erinnern. Auf der höchsten Spitze der mittleren Turmpyramide steht der (erneuerte) Jesusknabe. Auf der Höhe der Hauptpfeiler ragen gewichtige Gestalten des alten Bundes. Höchste künstlerische Kraft spricht sich in den schlanken, temperamentvollen Prophetengestalten aus.

Nicht zu zählen aber sind die der „christlichen Mythologie“ des Mittelalters wie dem wiedergeborenen Altertum der damaligen Neuzeit entlehnten kleinen Gestalten von Göttern und Halbgöttern, von Zentauren, Tritonen, Sirenen und Nereïden, von Löwen, Vögeln, Del-

phinen und anderen Tieren, die sich in den Rund- und Reliefbildern des Sockels und aller Absätze des reichen Aufbaues bewegen. Steht doch der ganze Bau auf Füßen, die als Schneckenhäuser mit ihren davonkriechenden Insassen gebildet sind. Werden die vier zierlichen wirklichen Eckleuchter doch von nahezu schwebenden Flügelsirenen gehalten. Tummeln nackte Knäbchen sich doch auf den Spitzen der Baldachine über den Aposteln und auf den Kandelabertellern neben dem Sarkophage. Die feierlichste Erhabenheit und die lieblichste Tollheit, der irdischste Wirklichkeitssinn und die märchenhafteste Laune kommen an diesem Denkmal zu ihrem Recht. Gotisch ist sein Gesamteindruck; doch mischen sich einige romanische Motive nnd zahlreiche Renaissancezüge hinein. Strenges Stilgefühl ist hier nicht zu suchen. Aber wie alle diese spielenden Einzelheiten zu einem edlen Gesamtbau zusammengeschlossen sind, das ist doch die Tat eines starken, zielbewußten Künstlerwillens.

Daß dieser Künstlerwille der des alten Peter Vischer war, versteht sich schon nach den Inschriften des Werkes von selbst; daß im einzelnen aber seine Söhne eine Reihe der Bildwerke geschaffen haben, ist nach der Inschrift von 1519 ebenfalls unzweifelhaft. Die Grenze zu ziehen, ist bis jetzt nicht völlig geglückt. Daß aber die Überlieferung recht hat, die Hermann Vischer dem Jüngeren das Standbild des Bartholomäus zuschreibt, ist durchaus wahrscheinlich. Vielleicht hat Hermann auch einige der übrigen Apostelgestalten geschaffen. Daß Peter Vischer dem Jüngeren, wie schon Seeger annahm und Stierling neu begründet hat, ein Hauptanteil an dem Bildschmuck gebührt, stellt sich immer deutlicher heraus. Zwei der Kardinaltugenden, die der Mäßigkeit und Klugheit, gab ihm schon die ältere Kritik. Von den vier Reliefbildern, die der alte Meister doch entworfen haben wird, zeigt nur das der Bestrafung des Stifters nicht die freie Art des jüngeren Peter. Sicher von der Hand des alten Peter aber sind unsrer Ansicht nach die Standbilder des Sebaldus und des Meisters selbst; und am wahrscheinlichsten bleibt es auch, daß die Propheten und die Apostelgestalten wenigstens vom alten Meister entworfen worden. Die ausführenden Hände seiner Söhne mögen seine Entwürfe dann umgemodelt und neuzeitlicher gestaltet haben.

Die mächtigsten rundplastischen Gestalten, die aus der Vischerschen Werkstatt hervorgegangen, sind die 1513 bestellten und ausgeführten überlebensgroßen, in ihren Körperverhältnissen und ihren Bewegungen voll verstandenen Bronzestandbilder des Königs Arthur von England (Abb. 22) und des alten Gotenkönigs Theoderich vom Grabmal Kaiser

Maximilians in der Hofkirche zu Innsbruck. Die beiden geharnischten und gehelmten Rittergestalten erscheinen in ihrer freien Meisterschaft ganz von dem Können des Altmeisters erfüllt. Wir sehen auch keinen Grund, mit Seeger den ganzen König Arthur dem jüngeren Peter Vischer zuzuschreiben, wenngleich wir dessen Mitarbeit gerade in der reichen, renaissancemäßigen Verzierung des Panzers erkennen mögen.

Ähnlich verhält es sich mit den großen Grabplatten, die nach der Vollendung des Sebaldusgrabes noch aus der Vischerschen Werkstatt in Nürnberg hervorgingen. Jetzt erst tritt der wirkliche Renaissanceaufbau mit gefüllten Pilastern, Rundbogen und Architraven in seine Rechte; und jetzt erst fangen die Formen des Nackten wie der Gewänder an, sich wirklich zu glätten und dementsprechend auch zu verallgemeinern. Hierher gehören, außer manchem anderen, im Dom zu Regensburg die Denkplatte der Frau Margarete Tucher von 1521 mit dem Relief der Begegnung



Abb. 22. Peter Vischer d. Ä., König Arthur.
Bronzestandbild vom Grabmal Kaiser Maximilians I. zu Innsbruck.
Nach Photographie.

des Heilands mit dem kananäischen Weibe, hierher in der Stiftskirche zu Aschaffenburg das Grabmal des Kardinals Albrecht von Mainz von 1525 und hierher in der Stadtkirche zu Wittenberg das Grabmal des Kurfürsten Friedrich des Weisen von 1527. Für diese Platten von 1525 und 1527 ist es urkundlich erwiesen, daß Peter Vischer der Jüngere, für die Grabplatte Johanns des Beständigen in Wittenberg, die eine genaue Nachbildung jener Friedrichs des Weisen ist, ist es inschriftlich (H. V.) beglaubigt, daß Hans Vischer sie ausgeführt hat.

Schlechthin als Renaissancemeister erscheint Peter Vischer der Jüngere schon in jener 1527 entstandenen Grabplatte Friedrichs des Weisen. Überhaupt wird der jüngere Peter Vischer neuerdings von manchem als der Hauptmeister der Nürnberger Renaissance angesehen. Zu seinen frühesten eigenen Schöpfungen dürfte die 1510 vollendete schöne Bronzetafel des Kardinals Friedrich des Jagellonen im Dom zu Krakau gehören. Ein inschriftlich bezeichnetes Werk Hans Vischers aber ist, außer dem genannten, die 1530 gegossene madonnenartige Gedenktafel der Margareta Riedinger in der Stiftskirche von Aschaffenburg. Zu den trefflichsten Arbeiten der deutschen Renaissance gehören die kleinen Bronzebildwerke der beiden Brüder. Voll inneren Lebens sind Peter Vischers des Jüngeren vier Plaketten, die Orpheus und Eurydike darstellen. Drei von ihnen, die dem Berliner Museum der Hamburger Kunsthalle und dem Stifte Sankt Paul in Kärnten gehören, zeigen Eurydike noch im Begriff, ihrem zurückbleibenden Gatten zu folgen, die vierte, aus der Sammlung Dreyfus zu Paris, gibt sie bereits in einer Bewegung wieder, die ihre Rückkehr zum Hades vorbereitet. In rundem Bronzeguß folgt das berühmte Tintenfaß, das eine nackte Frau mit einem Totenkopf zu ihren Füßen in sinnbildlich entgegengesetzter Auffassung darstellen, im Ashmolean Museum zu Oxford. Von der Hand Peter Vischers des Jüngeren rühren ferner drei Denkmünzen her, von denen die von 1507, die Hermann Vischer, seinen frühverstorbenen Bruder (S. 170 u. 176), wiedergibt, die älteste aller deutschen Denkmünzen zu sein scheint. Als tüchtiger Zeichner von freier, weicher Formensprache tritt uns Peter Vischer der Jüngere in den Zeichnungen seines Skizzenbuches im Louvre und in seiner sinnbildlichen Zeichnung im Goethe-Museum zu Weimar entgegen, welche die früheste künstlerische Verherrlichung der Reformation ist. Nicht ganz überzeugend aber wird ihm die feine, schlanke stehende Holzgestalt der sinnend gen Himmel blickenden Madonna im Germanischen Museum zugeschrieben, die,

einerlei von wem geschaffen, zu den schönsten Renaissancebildwerken der Nürnberger Blütezeit gehört. Aber auch Hans Vischer erscheint in seinem durch einen Stich Barbaris eingegebenen kleinen Bogenschützen Apollo am Brunnen des Nürnberger Rathaushofs (1534), dem ein nackter Jüngling des Münchner Nationalmuseums entspricht, als fein empfindender Kleinmeister der Erzbildnerei.

Kein geborener Nürnberger, vielleicht Bodensee-Schweizer war jener vielseitige, viel gewanderte, 1546 gestorbene Peter Flötner (Flettner; S. 154 u. 158), der sich um 1522 in Nürnberg niederließ, wo er am meisten zur Verbreitung der italienischen Renaissanceformen in selbständiger Erfassung und Weiterbildung beitrug. Als Bildner war er zunächst Bildschnitzer. Sein bezeichneter kleiner Buchsbaum-Adam im Kunsthistorischen Staatsmuseum zu Wien ist kräftig realistisch empfunden. Sein lautenspielender Lindenholz-Putto in Berlin und sein Buchsbaumrelief tanzender nackter Knäblein im Germanischen Museum sind von italienischer Empfindung erfüllt. Die reichste Tätigkeit aber entfaltete Flötner während des letzten Jahrzehnts seines Lebens auf dem Gebiete der Reliefbildnerei im kleinen. Seine kleinen figürlichen Reliefs aus Kalkstein, Speckstein oder Kelheimer Sandstein waren für die Vervielfältigung als Bronze- oder Bleitäfelchen bestimmt, die als Goldschmiedevorlagen gemeint waren und vielfach verwandt wurden. Zu seinen bekanntesten „Plaketten“ dieser Art, deren mythologische, biblische, sinnbildliche, geschichtliche oder gar sittenbildliche Darstellungen merkwürdig landschaftlich aufgefaßt zu sein pflegen, gehören z. B. die neun Musen, die Verspottung Noahs durch seine Söhne, die Taufe Christi und die sieben Todsünden. Alles, was die Zeit bewegte, spiegelt sich in Flötners Kleinkunst anschaulich wider.

Von den eigentlichen Goldschmieden kann hier nur der Wiener Wenzel Jamnitzer (1508—88) genannt werden, der seit 1543 als Meister in Nürnberg lebte. Sein Tafelaufsatz von 1540 aus der Rothschildschen Sammlung, früher in Frankfurt, jetzt in Paris, der die Fülle der Welt, von der Erdgöttin getragen, darstellt, wirkt in der Haltung der Göttin und in der eingehenden Durchbildung aller Einzelheiten als ein Hauptwerk jener deutschen Art, die sofort von der Spätgotik zum Barock übergeht, hier aber die gotische Formensprache völlig abgestreift hat.

Zur Bronzekunst Vischers führt uns der Erzgießer Pankraz Labenwolf (1492—1563) zurück, dessen schöne, eherne Grabplatte des Wildensteiners von 1551 in der Stadtkirche zu Meßkirch den verstorbenen

Geharnischten in völlig renaissancemäßiger Umrahmung zeigt, während sein berühmter Brunnen von 1557 in Nürnberg, der einen stämmigen Marktbauern mit zwei Gänsen unter den Armen (Abb. 23) in Erz hinstellt, schon als frühes Beispiel der Verarbeitung lebenswahrer Gestalten aus dem Volksleben zu selbständigen, öffentlichen Kunstwerken von durchaus neuzeitlichem Geiste erfüllt ist.

Abb. 23. Pankraz Labenwolf, Das Gänsemännchen. Eine Bronzefigur zu Nürnberg. Nach Phot. von F. Schmidt, Nürnberg.

In Unterfranken, namentlich in Würzburg, hatte sich der Umschwung zur Naturnähe und innerhalb dieser vom weichen zum eckigen Gewandstil vorzugsweise an Werken handwerksmäßiger Art vollzogen. Erst mit Tilman (Dill) Riemenschneider taucht in der weinfrohen Mainstadt 1485 ein Künstler von Gottes Gnaden auf, der die niederfränkische Bildnerei bis über das erste Viertel des 16. Jahrhunderts hinaus beherrscht, ohne die spätgotisch-herbe Formensprache des 15. Jahrhunderts zu verleugnen. Freilich ist er weicher und ruhiger als seine etwas älteren Zeitgenossen in Nürnberg, freilich bringt er unter dem reichen Faltenwurf der Gewänder die Körperformen seiner schlanken Gestalten besser zur Geltung, verleiht er ihren Köpfen und Händen eine geschmeidiger belebte Oberfläche als die meisten von ihnen; aber über eine gewisse Steifheit und Befangenheit der Haltung und Bewegung kommt auch er noch nicht hinaus; episch-flüssig oder dramatisch-packend zu erzählen, ist seine Sache in der Regel nicht; und seine Einzelgestalten geben sich bis zuletzt der „gotischen Biegung“ hin, die sie allerdings der natürlichen Belebung der Stellung durch Spielbein und Standbein anzupassen wissen. Unverkennbar sind seine hartknochig geschnittenen, von Haarsträhnen oder Locken umwallten Män-

nerköpfe, die einander ähnlich sehen wie Köpfe von Brüdern. Ein Hauptreiz seiner Kunst aber liegt in dem innigen, mehr leidvoll als freudvoll bewegten Seelenleben, das seine ausdrucksvollen Köpfe widerspiegeln.

Riemenschneiders Vaterstadt war Osterode am Harz, wo er um 1468 geboren wurde; aber schon 1483 treffen wir ihn in Würzburg, wo er es bis zum Bürgermeister brachte und 1531 starb. Daß er seine Lehrjahre in Nürnberg durchgemacht habe, ist nicht erwiesen. Es entspricht der geographischen Lage Würzburgs, daß seine Kunst zwischen der fränkischen und der schwäbischen Kunst die Mitte hält. In allen Abschnitten seines Lebens stehen große Steinbildwerke neben großen Holzbildwerken seiner Hand; und bemerkenswert ist es, daß gerade an seinen Holzbildwerken die offenbar beabsichtigte Farblosigkeit zunimmt.

Riemenschneiders erster Schaffensperiode, bis 1498, gehören Grabsteine an wie der reich spätgotisch durchgebildete des Bischofs Rudolf von Scherenberg im Dom zu Würzburg (gest. 1495), dessen Bildnis durch seinen lebenatmenden Kopf und den reichen, schon ruhigeren Fluß seiner Gewandung fesselt, aber auch Baubildwerke wie die tüchtigen nackten Pfortengestalten Adams und Evas von 1491 und 1493 von der Marienkapelle, jetzt im Historischen Verein, und die lebens- und ausdrucksvolle, nur im Gefältel ihres Mantels etwas unruhige Sandsteinmadonna von 1493 in der Neumünsterkirche zu Würzburg, deren nackter Knabe, ein prächtiger Junge, mit seiner rechten Hand in unwillkürlicher Bewegung sein rechtes Füßchen emporzieht.

Die zweite Schaffenszeit Riemenschneiders reicht bis 1516. In ihr steht der Meister auf der Höhe seines Wollens und Könnens. Als Monumentalbildwerke dieser Zeit sind zunächst die großen Sandsteinfiguren der äußeren Strebepfeiler der Marienkapelle zu Würzburg hervorzuheben, von denen Christus, der Täufer, Petrus und Andreas jetzt im Dome stehen. Kräftig sind ihre lebensvollen Kopftypen, reizvoll ist der Fluß ihrer natürlich angeordneten Gewänder. Riemenschneiders gewaltigstes Grabmal (1499—1513) aber ist das Hochgrab Kaiser Heinrichs II. und seiner Gemahlin Kunigunde im Dom zu Bamberg. Nebeneinander liegt das erlauchte, edel und lebensvoll zugleich gebildete Herrscherpaar auf der breiten Deckplatte. Ihre Köpfe ruhen immer noch auf Kissen, und ihre Füße stemmen sich gegen Löwen, obgleich sich Kielbogenbaldachine über ihren Köpfen wölben; und die zarte, edle Gestalt der Kaiserin ist auch in dieser Lage, als stünde sie aufrecht da, der gotischen Biegung unterworfen. Die Reliefs aus dem Leben des Kaiser-

paares an den Wänden des Sarkophags aber sind für Riemenschneider ungewöhnlich leichtflüssig erzählt; namentlich die Feuerprobe der hl. Kunigunde und der Tod des Kaisers sind lebendig und Teilnahme weckend veranschaulicht. Als reifste Holzschnitzwerke des Meisters sehen wir dann die köstlichen „Altarwerke des Taubergrunds“ vom Anfang des 16. Jahrhunderts an. Nachdem Bode, der sie der Kunstgeschichte zugeführt hat, sie als Werke eines unbekannten Lehrers Riemenschneiders, der größer als dieser selbst gewesen, in Anspruch genommen, hat Tönnies den urkundlichen Beweis erbracht, daß sie Werke der Vollkraft des Meisters selbst sind. Es handelt sich um den „Blutaltar“ in der Jakobskirche zu Rothenburg, dessen Mittelschrein das Abendmahl (Taf. VIII, Abb. 1) in kraftvollen, geistbeseelten, durchaus eigenartig angeordneten Gestalten darstellt, um den „Marienaltar“ in der Herrgottskirche bei Creglingen, dessen Mittelstück die Himmelfahrt der Gottesmutter in wunderbarer Anschaulichkeit wiedergibt, und um den „Kreuzaltar“ in der Pfarrkirche zu Dettwang, dessen Hauptteil den Gekreuzigten in reifster Körperschönheit und mit dem tiefsten Schmerzensausdruck in dem edlen, dornengekrönten Haupte veranschaulicht. Alle drei Werke sind unbemalt, aber doch an einigen Stellen mit leichten Farbenandeutungen versehen gewesen; alle drei zeigen trotz einer gewissen Steifheit in ihrer Anordnung eine bedeutsame szenische Anschaulichkeit, und alle drei stehen an seelischer Vertiefung hoch über dem Durchschnitt der deutschen Schnitzaltäre.

Endlich die letzte Schaffenszeit des Meisters, die 1517 beginnt. Ihr Monumentalwerk ist die Beweinung des Leichnams Christi in der Pfarrkirche zu Maidbrunn bei Rimpar, ein figurenreiches Sandsteinrelief von schwächer gewordener Zeichnung und schematischer gewordener Anordnung, aber von um so tieferer und gemütvollerer Beseelung. Als Grabmal gehört das des Bischofs Lorenz von Bibra von 1519 im Dom zu Würzburg hierher, das in rötlichem Marmor ausgeführt ist. Es ist das einzige Werk Riemenschneiders, dessen Umrahmung, freilich willkürlich genug, aus dem Formenschatz der Renaissance geschöpft ist. Das letzte Holzschnitzwerk des Meisters, die Madonna im Rosenkranz (1521 bis 1524) auf dem Kirchberge bei Volkach, aber lehnt sich in der Gesamtanordnung an Veit Stoß' „Englischen Gruß“ (S. 166) an. Den Einzelgestalten und Gruppen Riemenschneiders in den öffentlichen Sammlungen können wir hier nicht nachgehen. Zu seinen schönsten Einzelmadonnen gehört die des Städelschen Instituts. Daß der Meister in der Zurückgezogenheit seiner letzten Lebensjahre noch gearbeitet, läßt sich nicht



1. Tilman Riemenschneider, Das Abendmahl.

Der Mittelschrein des Blutaltars in der Jakobskirche zu Rothenburg o. d. T.

Nach Nr. 185 des Klassischen Skulpturenschatzes der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München. (Zu S. 182.)



2. Albrecht Dürer, Die Ruhe auf der Flucht. Holzschnitt aus dem Marienleben.

Nach F. Lippmann, „Kupferstiche und Holzschnitte alter Meister". (Zu S. 198.)

nachweisen. Reich genug, wahrlich, ist auch sein Lebenswerk bis 1520; und unsterblich lebt auch er in der deutschen Kunstgeschichte weiter.

Der Kampf der Spätgotik gegen die anstürmende Renaissance läßt sich in der Bildhauerei mit besonderer Deutlichkeit im Südwesten des deutschen Sprachgebiets verfolgen. Als ältester deutscher Renaissancebildhauer tritt uns hier Hans Backofen von Sulzbach entgegen, der hauptsächlich in Mainz wirkte, wo er 1519 starb. Backofen, den gleichzeitig Dehio und Kautzsch der Vergessenheit entrissen haben, gehört zu den bedeutendsten deutschen Bildhauern der großen Zeit. Vielleicht in Würzburg unter Riemenschneider gebildet, geht er in der plastischen Gestaltung der Körper unter den Gewändern, in der kraftvollen Rundung der Formen und in der Erfassung der geistigen Besonderheit der dargestellten Persönlichkeiten rasch über diesen hinaus. Von seinen drei großartigen erzbischöflichen Plattendenkmälern im Mainzer Dom zeigt schon das des Berthold von Henneberg (um 1505), trotz seiner durchaus spätgotischen Umrahmung unten als Wappenhalter die nackten Putti Italiens, während das des Uriel von Gemmingen (um 1516), „das originellste und künstlerisch stärkste“ (Dehio) deutsche Denkmal dieser Zeit, das den Verstorbenen leidenschaftlich und doch groß und ruhig am Fuße des Kreuzes knieend darstellt, schon ganz von Renaissanceelementen erfüllt ist, die sich mit der spätgotischen Gesamthaltung zu einem eigenartigen Neuen verbinden. Großartig wie diese Grabdenkmäler sind auch die großen, noch bemalt gewesenen steinernen Kreuzigungsgruppen, die Backofen geschaffen hat; im wesentlichen eigenhändig ist die 1509 von Jakob Heller gestiftete, halb spätgotisch, halb barock dreinblickende Gruppe mit vier überlebensgroßen Figuren unter den Kreuzen am Domhof zu Frankfurt a. M.; teilweise eigenhändig aber sind die Gruppen von 1510 auf dem Peterskirchhof zu Frankfurt und von 1520 bei der Ignazkirche in Mainz.

Noch freier und reifer, aber nicht frischer und männlicher als Backofen in Mainz, bewegte Konrad Meit (Meyt) von Worms sich in der neuen Richtung. Meit, der anscheinend an Nikolaus von Leiden (S. 163), aber doch wohl auch an Backofen anknüpfte, gehört zu den wenigen deutschen Künstlern seiner Zeit, welche die deutsche Kunst ins Ausland getragen haben. Seine bezeichnete Alabasterstatuette einer nackten Judith im Münchner Nationalmuseum ist eine fleischige, rücksichtslos natürliche Frauengestalt mit aufgebundenen Zöpfen. Ihr gleichen die kecken Buchsbaumstatuetten Adams und Evas im Gothaer Museum und im

Österreichischen Museum zu Wien sowie eine Reihe vortrefflicher Büsten, von denen die sprechende, jugendlich-männliche Büste des Kaiser-Friedrich-Museums hervorgehoben sei. Meits große Hauptwerke im Ausland aber sind seine doppelt, tot und lebend, dargestellten Grabfiguren des Herzogs Philibert von Savoyen und seiner Gattin Margareta von Österreich in Saint Nicolas de Tolentin zu Brou in Frankreich (1526 bis 1532). Dazu das Liegebild der Margareta von Bourbon, der Mutter des Herzogs, und die reizenden, schwellendes Leben atmenden Flügelknäblein, die jene oberen, lebend gedachten Liegebilder umspielen. Meit ist weder für die Gesamtentwürfe, noch für die gotische Architektur verantwortlich. Aber die fünf Liegebilder, die, teils in Alabaster, teils in Marmor ausgeführt, von frischester und feinster Durchbildung sind, und jene anmutigen Putten sind im wesentlichen sein Eigentum. Weicheres, Frischeres — und Italienischeres als diese Flügelknäblein hat die deutsche Kunst überhaupt nicht geschaffen.

Der Übergang von der Spätgotik ohne Vermittelung der Renaissance zu einem eigenartigen, durch überbauschige Gewänder und übertriebene Bewegung gekennzeichneten deutschen Frühbarock aber spricht sich am deutlichsten in dem vielgenannten Hochaltar des Münsters zu Breisach aus, der früher richtig 1526 bezeichnet war.

Der Hauptsitz der neuen Entwicklung in Schwaben war auch in bezug auf die Bildnerei die blühende Reichsstadt Augsburg. An der Spitze der Renaissanceschöpfungen steht hier der Bildschmuck (1510—12) der Fuggerkapelle in der Annenkirche. Kein Geringerer als Dürer hat die Vorlagen zu den beiden großen Marmorreliefs der Philisterschlacht und der Auferstehung mit den im Todesschlafe ruhenden Gestalten der Fugger in ihren Sockelfeldern gezeichnet. Die Ausführung rührt von Adolf Dauher, nach anderen von Loy Hering her. Sicher von Adolf Dauher (S. 155), dem 1460 in Ulm geborenen, 1523 oder 24 gestorbenen Meister, geschaffen sind die kräftigen, herb und sicher in Holz geschnitzten alttestamentlichen Halbfiguren mit den Zügen der Fugger vom Chorgestühl der Kapelle, von denen jetzt fünfzehn dem Berliner Kaiser-Friedrich-Museum gehören; und ein sicheres Werk Adolf Dauhers ist auch der steinerne Renaissancealtar (1518—22) mit der in den Einzelgestalten plastisch empfundenen Sippe Christi in der Stadtkirche zu Annaberg. Seinem künstlerischen Stil nach gehört Dauher zur Gefolgschaft Syrlins; in Augsburg aber schloß er sich äußerlich der Renaissancebewegung an. Sein Sohn Hans Dauher (um 1485—1538) war schon in den Renaissance-

formen aufgewachsen, die er, namentlich im Flachrelief, leicht und anmutig handhabte. Seine Reliefdarstellungen gehen oft auf Blätter von Schongauer, Burgkmair oder Dürer zurück. Ihm eigen ist eine gewisse Frische der Auffassung und eine eindringliche Tüchtigkeit der Ausführung. Als sein Hauptwerk gilt sein Altar (um 1527) in Berlin, dessen Mittelrelief die Auferstehung nach einem Stich Schongauers darstellt. Am reichsten aber ist er im Wiener Museum vertreten, das unter anderen sein Parisurteil (1522) und seinen Kaiser Karl V. zu Pferde (1522) besitzt. Ein Schüler des 1508 oder 1509 gestorbenen Hans Beirlin (Bäuerlein), in dessen Zollerndenkmal im Dom zu Augsburg das Licht der Neuzeit dämmert, war der Schwabe Loy Hering aus Kaufbeuren (gest. um 1554), dessen Eltzsche Grabtafel von 1519 in der Pfarrkirche zu Boppard ihr Relief dem Dürerschen Holzschnitt der Dreieinigkeit entlehnt. Hering steht ganz auf dem Boden einer verstandesmäßig klar und ruhig aufgefaßten Renaissance. Seine tüchtige Büste des Herzogs Ottheinrich hat sich im Louvre erhalten. Die Hauptstätte seiner Wirksamkeit aber war die alte Bischofsstadt Eichstätt; und hier und in anderen fränkischen Städten befinden sich die meisten Grabtafeln seiner Hand, die großenteils mit Reliefs nach „Visierungen" anderer Meister, jedoch mit selbsterschauten Bildnissen und einer unmittelbar übernommenen oberitalienischen Renaissanceornamentik ausgestattet sind. Zu seinen Hauptwerken im Dom zu Eichstätt gehören das lebensgroße, in reinen, weichen, aber etwas leeren Formen gehaltene Sitzbild des hl. Willibald (1514).

In Bayern kommt der Kampf zwischen der Gotik und der Renaissance in Hans Leinberger von Landshut zum Austrag, der einige seiner Werke mit verbundenem H und L bezeichnet hat. Leinberger war ein ernster, kraftvoller Meister, der den bauschigen Überschwang der spätgotischen Kunst keineswegs völlig abstreift, aber durch Selbstzucht zu bändigen sucht. Als Steinbildwerk seiner Hand ist die Rorer-Denktafel an der Martinskirche zu Landshut mit dem Hochrelief der Marienkrönung (1524) beglaubigt, deren Einfassungspilaster mit vollem Renaissancezierwerk versehen sind. Hauptsächlich ist Leinberger aber offenbar Holzschnitzer gewesen. Sein Hauptwerk, der Hochaltar des Münsters zu Moosburg (um 1520), ist in seinem Aufbau noch spätgotisch, in den straffen, klaren, dramatisch lebendigen Darstellungen seiner vier leider schmählich übermalten Reliefs aus dem Leben des hl. Castulus aber, die auch in Renaissanceformen umrahmt sind, von durchaus neuzeitlicher Vereinheitlichung der Handlungen. Nur als Steinbildhauer, aber als

einer der tüchtigsten bayrischen Bildner der deutschen Frührenaissance tritt uns dann noch Stephan Rottaler entgegen, dessen bekannte Schöpfungen von 1513 bis 1527 reichen. Die Jahreszahl 1513 und die Anfangsbuchstaben S. R. zeigt im Dom zu Freising der schöne Gedächtnisaltar des Domherrn Gaspar Marolt, in der Jodokuskirche zu Landshut aber der lebensvolle rotmarmorne Grabstein des Peter von Altenhaus, dessen Umrahmung alle gotischen Erinnerungen überwunden hat.

In den benachbarten österreichischen Ländern die Weiterentwicklung der Altarschnitzerei in der Pacher-Schule Tirols zu verfolgen, müssen wir uns versagen. Auch die Steinbildnerei Österreichs in diesem Zeitraum können wir nur streifen. Die Bildhauer Michael Dichter, der 1513 Nikolaus von Leidens (S. 163) Grabmal Friedrichs III. im Stephansdom zu Wien vollendete, und der 1511—12 als Domwerkmeister genannte Anton Pilgram aus Brünn, dem das lebensvolle Brustbild des Meisters an der Orgelbühne des Stephansdomes zugeschrieben wird, sind keine greifbaren Künstlergestalten. Tirol aber besitzt immerhin die Hauptschöpfung der deutschen Renaissancebildnerei nach Vischers Sebaldusgrab (S. 175), das Denkmal Kaiser Maximilians in der Hofkirche zu Innsbruck, dessen ursprünglicher Erfinder Konrad Peutinger, der gelehrte Stadtschreiber von Augsburg, war. Den reich mit 24 Reliefs aus dem Leben Maximilians geschmückten Sarg, auf dessen Deckel die Erzfigur des Kaisers kniet, während an seinen Ecken die bewegten Erzbilder der Tugenden sitzen, umstehen im Geviert 28 (statt der geplanten 40) lebensgroße Erzstandbilder der Vorfahren des Kaisers, von denen die beiden schönsten (S. 176 u. 177) aus der Werkstatt Peter Vischers stammen. Die übrigen, die von Malern wie Gilg Sesselschreiber, Christoph Amberger und Jörg Kolderer, der 1540 starb, entworfen, von Gießern wie Stefan Godl, der 1534 starb, und Peter und Gregor Löffler gegossen worden, sind ungleich an Wert. Die Sesselschreiberschen sind bei derber, trockener Formengabe durch die sorgfältige Ausführung des Beiwerks an Kleidern und Rüstungen ausgezeichnet. Zu den formenreinsten gehören die von Kolderer gezeichneten, von Godl gegossenen Erzbilder des Erzherzogs Sigismund (1523) und der Kaiserin Maria Blanca (1525). Zur Herstellung des Marmorsarkophags wurden 1561 dis drei Brüder Abel aus Köln verpflichtet. Florian Abel (gest. 1565), der Hofmaler in Prag war, entwarf die dramatisch anschaulichen, im landschaftlich malerischen Massenstil vom Ende des Jahrhunderts gehaltenen Reliefs aus dem Leben des Kaisers, Bern-

hard Abel (gest. 1563) und Arnold Abel (gest. 1564) übernahmen die Marmorarbeit, brachten sie aber nicht zustande, sondern übertrugen sie 1562 Alexander Colin aus Mecheln (1527 oder 1529—1612), der zuerst 1558 beim Bau des Heidelberger Schlosses in Deutschland erscheint (S. 158). Den Marmorsarkophag des Maximiliandenkmals vollendete Colin mit technischer Meisterschaft, wenn auch schon in verallgemeinerter Formensprache. Auch modellierte er jene vier Ecktugenden, die Hans Lendenstreich aus München 1570 goß, und die stattliche, sprechende Gestalt des betenden Kaisers, deren Guß 1582—84 von dem Italiener Ludovico de Duca ausgeführt wurde.

Die norddeutsche Bildnerei der Renaissancezeit kann sich an Fülle und Vielseitigkeit nicht mit der süddeutschen messen, hat aber immerhin eine Reihe tüchtiger Schöpfungen aufzuweisen, welche die neue Formensprache zumeist aus den Niederlanden empfangen hatten.

Die Weiterentwicklung der niederrheinischen Bildhauerschule vollzieht sich in Kalkar unter Heinrich Douwermann, der 1510 zuerst, 1544 zuletzt genannt wird, seinem Sohne Johann Douwermann und deren Schüler Arnold von Tricht (Utrecht), der noch 1561 erwähnt wird. Douwermanns Marienaltar in der Stiftskirche zu Kleve, den Jakob Dericks 1515 vollendete, ist seiner Gesamtanlage nach niederländisch-spätgotischer Art; von seinen Darstellungen ist das Dreikönigsrelief eine wörtliche Übersetzung des Holzschnitts in Dürers Marienleben. Aber schon Douwermanns Marienaltar von 1536 im Dom zu Xanten nimmt Renaissanceelemente auf; und sein Dreifaltigkeitsaltar von 1540 in der Nikolauskirche zu Kalkar greift vollends zur Renaissancesprache, die sich in der Umrahmung des Johannesaltars von 1543 von Arnold von Tricht in derselben Kirche bereits in allen Tüfteleien ihrer Übersetzung ins Niederländische ergeht.

In Westfalen spielt jetzt die Bildnerschule der Beldensnyder in Münster eine Hauptrolle. Beldensnyder war nicht ihr Familienname, sondern ihre Berufsbezeichnung, die aber in der Bildhauerfamilie Brabender zu einem den Familiennamen schließlich ersetzenden Beinamen geworden ist. Als Heinrich Brabenders (um 1475—1538) Hauptwerk dürfen wir die große ernste Steingruppe des Einzugs Christi in Jerusalem im Landesmuseum zu Münster ansehen. Als die Meisterschöpfung Johann Brabender-Beldensnyders (um 1505—62) aber erscheint der berühmte, reich mit Reliefschmuck ausgestattete Lettner von 1546 im Dom zu Hildesheim, der in der Pracht seiner oberitalie-

nischen Renaissancekunst nur hier und da noch spätgotische Erinnerungen anklingen läßt. Nur ein niedersächsischer Meister, der sich wahrscheinlich an den kleinfigurigen niederländischen Holzschnitzaltären gebildet hat, die damals Norddeutschland überschwemmten, Hans Brüggemann von Walsrode, hebt sich als kernige, künstlerische Persönlichkeit hervor. Sein Hauptwerk ist der große Schnitzaltar (1515—21) im Dom zu Schleswig, dessen unbemalte Darstellungen aus der Leidensgeschichte Christi sich in ihrem krausen, spätgotischen Rahmenwerk nicht sowohl durch Formenreinheit der Einzelgestalten und Abrundung der Gruppen als durch dramatisch belebte Wiedergabe der dargestellten Geschehnisse und meisterhafte Handhabung des Schnitzmessers auszeichnen. Das neuzeitliche Gefühl spricht sich vor allem in der guten rhythmischen Feldergliederung des Aufbaues aus.

Die führende Kunst dieses Zeitraums war auch in Deutschland die Malerei, die gerade hier die „Griffelkunst" der Zeichnung, des Holzschnitts, des Kupferstichs und der Radierung einschloß. Gerade in diesen zeichnerischen Werken entfaltete die deutsche Flächenkunst ihr ganzes Wollen und Können: ihren Ernst und ihren Humor, ihre Volkstümlichkeit und ihre Gelehrsamkeit, ihren eindringlichen Wirklichkeitssinn und ihre feurige Einbildungskraft, ihre innige Herzenswärme und ihre technische Tüchtigkeit. Gerade die Zeichner, Kupferstecher und Holzschneider erweiterten das herkömmliche Stoffgebiet nach der weltlichen Seite hin. In Zeichnungen und Wasserfarbenblättern erwachten die Landschaftsmalerei und das Stilleben zu selbständigem Dasein. In Kupferstichen und Radierungen wurde die heidnische Mythologie in romantischem Gewande verdeutscht. Im Holzschnitt, zu dem die großen Maler meist nur die Zeichnung auf den Stock lieferten, wurden neben mächtigen, tiefsinnigen und idyllischen religiösen Folgen vor allem sinnbildliche und sittenbildliche Zusammenstellungen aus dem Hof- und Volksleben vervielfältigt. In allen Zweigen der Griffelkunst vertieften sich aber auch die religiösen Darstellungen, die vielfach von der mittelalterlichen Mystik befruchtet wurden. Die Leidensgeschichte Christi erwies sich gerade in Zeichnungen, Holzschnitten und Stichen als ein Lieblingsgegenstand der deutschen Kunst. Die hundertfache Vervielfältigung der Blätter, die von Hand zu Hand, von Haus zu Haus wanderten, um zu zweien oder dreien im stillen Kämmerlein genossen zu werden, war gerade in Deutschland, dessen Witterungsverhältnisse und Lebensgewohnheiten einer

öffentlichen Großkunst nicht förderlich waren, die Vorbedingung jeder ausgebreiteten Wirkung künstlerischer Arbeiten.

Bei alledem spielten unter den Schöpfungen der wirklichen Malerei des 16. Jahrhunderts die Wandgemälde der Ratssäle, von denen sich leider nur wenig erhalten hat, auch in Deutschland eine größere Rolle, als ihre Reste erkennen lassen. Augenfälliger aber entfaltete sich in Augsburg, am Oberrhein und in der Schweiz die Außenwandmalerei, welche die Schauseiten der Häuser, unbekümmert um deren eigene bauliche Gliederung, mit ihren von Einzelgestalten und geschichtlichen oder sinnbildlichen Darstellungen durchsetzten Scheinarchitekturen bedeckte. Leider haben sich nur unscheinbare Überbleibsel dieses ganzen, bedeutsamen Zweiges der deutschen Malerei erhalten.

Die deutsche Glasmalerei brachte es im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts noch zu einer Reihe eigenartiger, dem neuen Zeitstil folgender Schöpfungen. Die alte Flachmalerei mit gefärbtem Hüttenglase hatte sich längst in perspektivische Pinselmalerei verwandelt. Die Gemäldefenster, deren Darstellungen hinter dem Stabwerk deren ganze Breite einnehmen, werden öfter wieder durch Figurenfenster abgelöst. In Nürnberg zeigt sich die Weiterentwicklung namentlich in den drei berühmten Fenstern der Sebalduskirche, die im zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts in der vielbeschäftigten Werkstatt des Glasmalers Veit Hirschvogel oder Hirsvogel des Älteren (1466—1525) ausgeführt wurden, dem Maximiliansfenster von 1514 mit den Gestalten Maximilians, Karls V. und ihrer Gemahlinnen, dem Pfinzingschen Fenster von 1515 mit Heiligengestalten und Stifterfiguren und dem Markgrafenfenster von 1515 nach Hans von Kulmbachs Zeichnungen. In seinem oberen Teile stellt dieses Maria und Johannes, in seinem unteren Teile den Markgrafen Friedrich von Brandenburg mit den Seinen dar. Die farbigen Gestalten heben sich vom weißen Glasgrunde ab. Noch besser läßt die Entwicklung sich in Westdeutschland verfolgen, am besten, bis 1535, im Münster zu Freiburg, in dem die Fenster der Cyriakuskapelle auf Hans Baldung (S. 226) zurückgeführt werden. Hier gipfelt die Bewegung in den schönen, reich mit Renaissancearchitekturen ausgestatteten Glasgemälden der Kaiserkapelle, die Karl V. und Ferdinand knieend im Gebete zeigen. Aber auch die 36 Heiligen-, Stifter- und Wappenfenster des Hochchors, die Hans von Ropstein und Jakob Wechtlin von 1505 bis 1528 ausführten, und Hans von Ropsteins köstliche Glasgemälde der heiligen Sippe im Alexanderchörlein, deren mit Schwarzlot gerundete

Gestalten sich farbig vom weißen Grunde abheben, zeigen das Ziel der Entwicklung. In Köln stehen die Fenster von 1528 bis 1530 in der Peterskirche im Zeichen des neuen Stils. Im Dom zu Xanten aber reiht sich den vier früheren Fenstern des nördlichen Seitenschiffs ein fünftes an, das schon in seinen hellen, durchsichtigen Farben die neue Zeit verkündet, während die vier südlichen Oberfenster mit ihren größeren Flächen ungefärbten Glases, von dem die farbigen Darstellungen sich abheben, vollends in der nüchternen neuzeitlichen Helligkeit strahlen.

Einen neuen Aufschwung nahm die Glasmalerei im 16. Jahrhundert nur noch im Dienste des Zimmerschmucks. Den weißen Fenstern wurden namentlich in der Schweiz verstellbare farbige Scheiben vorgesetzt, die auf lichtem Grunde unter spärlicher Verwendung farbigen Hüttenglases mit Familienwappen bemalt waren. Einige der größten südwestdeutschen Künstler des 16. Jahrhunderts, selbst Holbein, schufen Entwürfe für die Glasscheiben dieser Art.

Die Kleinmalerei des Buchschmucks dagegen sehen wir im 16. Jahrhundert selbst in Oberdeutschland zwar keineswegs aussterben, aber, aller Selbständigkeit bar, von der Nachahmung der großen Meister zehren. Selbst die bekanntesten Nürnberger Buchmaler dieser Zeit, Albrecht (gest. um 1547), Nikolaus (gest. 1560) und der jüngere Georg Glockendon (gest. 1553) standen völlig unter dem Einfluß Dürers. Der eigenartigste von ihnen, Jakob Elsner (gest. 1517), gehört noch mehr dem 15. als dem 16. Jahrhundert an. Die Bilder der Evangelien- und Epistelbände von 1505 und 1507 in der Universitätsbibliothek zu Jena, die Elsner für Friedrich den Weisen gemalt hatte, sind noch herber und altertümlicher als die seines berühmten Kreßschen Meßbuches von 1513 im Germanischen Museum. Einige andere Meister, die ihr Bestes als Handschriftenmaler gegeben haben, werden wir unter den Tafelmalern kennenlernen. Die Hauptentwicklung der Pinselkunst vollzog sich jetzt gerade in Deutschland im engsten Zusammenhang mit den vervielfältigenden Künsten auf dem Gebiete der Tafelmalerei.

Die markige Künstlergestalt Albrecht Dürers (1471—1528), des ernsten deutschen Meisters, der schon im 16. Jahrhundert in Deutschland und im Ausland als einer der Größten der Großen gefeiert wurde, erhebt sich gleich an der Schwelle des neuen Zeitalters. Als Nürnberger oder als Deutschen bezeichnete er selbst sich mit Stolz auf einigen seiner besten Schöpfungen; und ein wahrheitsliebender, tiefempfindender, aber auch

ein herber, grübelnder Deutscher ist er trotz der starken Eindrücke, die er von italienischen Kunstwerken empfangen hatte, sein Leben lang geblieben. Seine ganze künstlerische Laufbahn war ein Werden und Wachsen, ein Ringen mit sich selbst, mit der Natur und mit der Schönheit, die er, nachdem ihm seine ersten Modellstudien und seine Nachzeichnungen des Nackten italienischer Stiche nicht genügt hatten, durch Messungen und Proportionsstudien zu erringen hoffte. Von seinen eigenen Schriften erschien z. B. die „Unterweisung der Messung" schon zu seinen Lebzeiten; die „vier Bücher von menschlicher Proportion", die in viele Sprachen übersetzt wurden, aber wurden gleich nach seinem Tode gedruckt.

Dürers Öl- und Temperagemälde sind, abgesehen von dem Herkules des Germanischen Museums und der Lucrezia in München, nur Bildnisse oder religiöse Darstellungen. Seine ganze Vielseitigkeit spricht sich in den äußerlich kleinen, innerlich großen Blättern seiner Griffelkunst aus. Seinen mehr als 100 Kupferstichen und Ätzungen und über 150 Holzschnitten reihen sich als äußerst wertvolles Vermächtnis seines Geistes nicht minder zahlreiche, in den verschiedensten Sammlungen erhaltene Zeichnungen und Wasserfarbenblätter seiner Hand an, die uns oft überraschende Aufschlüsse über sein nahes Verhältnis zur Natur geben. In allen seinen Schöpfungen aber blieb er in allen Stilwandlungen er selbst. Das wuchtige, von innen heraus erfaßte Leben, das er jedem Strich, den er zeichnete, verlieh, keimt schon in dem Silberstift-Selbstbildnis (1484) des Dreizehnjährigen in der Albertina zu Wien und erfüllt noch die Federzeichnung der Verkündigung (1526) des Sechsundfünfzigjährigen in Chantilly. In seinen äußerlich manchmal noch etwas kraus, innerlich immer klar und kernig belebten Darstellungen tritt uns eine überlegene künstlerische Persönlichkeit von strenger Selbstzucht und unmittelbarer Überzeugungskraft entgegen.

Aus der Goldschmiedewerkstatt seines Vaters in Nürnberg war Dürer 1486 als Lehrjunge zu Wolgemut, einem Hauptvertreter der herben Nürnberger Malerei des 15. Jahrhunderts, gekommen. Seine Wanderjahre, die er 1490 antrat, verbrachte er großenteils am Oberrhein, wohin ihn die Schule Schongauers, des größten deutschen Meisters der alten Zeit, zog. In Kolmar, in Basel und in Straßburg ist er sicher gewesen, in Basel und Straßburg hat er auch wirklich gearbeitet. In Nürnberg verheiratete sich Dürer 1494. Seine erste Reise nach Venedig, die nicht mehr bezweifelt wird, unternahm er 1495, die zweite 1505—06, seine niederländische Reise erst 1520—21. Im übrigen arbeitete er fast ohne

Unterbrechung, seit 1515 im Besitze eines Jahrgehalts von Kaiser Maximilian, in seiner ehrwürdigen Vaterstadt, zu deren vielseitig angeregten Humanistenkreisen er in enge Beziehungen trat.

Schon Dürers Jugendarbeiten zeigen seine zielsichere Entwicklung. Wie viel geistvoller beseelt und fester im Strich als jenes Selbstbildnis von 1484 ist sein von Seidlitz entdecktes, packend gezeichnetes Selbstbildnis der Erlanger Universitätssammlung, das nicht vor 1490 entstanden sein wird! Welche Fortschritte gegenüber seinen frühesten sittenbildlichen Federzeichnungen, wie dem Ausritt von 1489 in der Bremer und den drei Landsknechten der Berliner Sammlung, zeigen seine ähnlichen Zeichnungen der neunziger Jahre, wie das reitende Paar in Berlin und der Reiter im Britischen Museum! Als bahnbrechender Landschafter zeigt Dürer sich in seinen frühen, während seines ersten Alpenüberganges entstandenen Wasserfarbenblättern. Tiroler Ansichten wie die Venediger Klause im Louvre und die von Trient in Bremen sind in ihrer einheitlichen Auffassung des wiedergegebenen Landschaftsbildes Offenbarungen einer neuen Naturanschauung. Zu den frühen sittenbildlichen Zeichnungen Dürers aber gehört z. B. das eigenartig im Nackten schwelgende „Frauenbad“ in Bremen, das doch noch keineswegs als räumliches Gesamtbild dem Leben entnommen ist.

Auch Dürers Kupferstiche aus diesem Jahrzehnt beherrschen bereits alle Stoffgebiete. Aber welche Steigerung in der Ruhe der Haltung und der Meisterschaft der Technik von der noch schongauerisch empfundenen Madonna mit der Heuschrecke bis zu der Madonna mit der Meerkatze (Bartsch 42), zu deren Landschaft Dürer sein eigenes Aquarell mit dem Weiherhäuschen im Britischen Museum benutzte! Stiche wie „der Liebesantrag“ und „der Spaziergang“ (Abb. 24) zeigen Dürer an der Spitze der deutschen Sittenschilderer. Sein Ringen um die Darstellung unbekleideter Weiblichkeit aber verrät sein Stich der vier nackten Frauen oder Hexen von 1497. Eine der Frauen ist Jacopo Barbaris Stich „Sieg und Ruhm“ entlehnt. Dürer meinte, Barbari sei im Besitze geheimer Proportionsregeln, die er ihm vorenthalte; und dies veranlaßte ihn, sich selbst in jene Proportionsstudien zu vertiefen, die ihn nun nicht wieder losließen.

Am gewaltigsten ist Dürers Holzschnittwerk der neunziger Jahre. Zeigen Blätter wie sein ganz von Mantegnas Raumgefühl getragenes Männerbad im Vergleich zu seinem Baseler Hieronymus von 1492 alle Fortschritte in der Körperlichkeit der Einzelgestalten und der farbigen

Schwarz-Weiß-Wirkung, die Dürer nach seiner ersten italienischen Reise gemacht hatte, so tritt er uns in den 15 großen Holzschnitten der Offenbarung Johannis von 1498 vollends als Großmeister entgegen. Wir wollen an diesen gewaltigen Blättern trotz ihrer deutschen Überfüllung, trotz der Härten und Ecken ihrer Formensprache, trotz einiger Unwahrscheinlichkeiten ihrer Erfindung nicht mäkeln lassen. Die Fülle der Phantasie, die sich in ihnen verkörpert, reißt uns mit fort in überirdische Welten. Ihre leidenschaftlich bewegte bildliche Gestaltung der Gesichte überzeugt und packt uns. Johannes, die sieben Leuchter erblickend, wie groß und feierlich! Die vier Schreckensreiter, die über das zermalmte Geschlecht der Sterblichen dahinstürmen, wie unwiderstehlich in ihrer Wucht! Die vier Engel, die die Winde aufhalten, wie majestätisch und wie leibhaftig zugleich! Gleichzeitig arbeitete Dürer an den sieben ältesten Blättern seiner großen Holzschnittpassion. Welche Unmittelbarkeit in der seelischen Erfassung der tragischen Vorgänge! Welche Leidenschaft der dramatischen Erzählung bei aller spröden Herbheit der Formensprache! Seine großen Einzelholzschnitte dieser Zeit aber zeugen von der Mannigfaltigkeit der Wurzeln seiner Kunst! Sein Männerbad ist ein unmittelbarer Griff ins Volksleben seiner Zeit! Sein Kampf Simsons mit dem Löwen verrät eine mächtige Auffassung alttestamentlichen Reckentums! Sein „Ritter und Landsknecht" ist ein stürmisch bewegter Ausschnitt aus dem Kriegsleben seiner Tage!



Abb. 24. Albrecht Dürer, Der Spaziergang.
Ein Kupferstich, nach dem Original im Kupferstichkabinett zu Dresden.

Dürers gleichzeitige Ölgemälde sind meistens Halbfiguren-Bildnisse in Dreiviertelansicht. Das Bildnis seines alten Vaters von 1490 in den

Uffizien zeigt noch mühsam aneinandergefügte Einzelzüge. Malerisch schon wirkt Dürers selbstbewußtes Eigenbildnis von 1498 in Madrid, trockener und starrer noch sein Leimfarbenbildnis Friedrichs des Weisen (um 1497) in Berlin. An Stelle des einfarbigen Hintergrundes aber setzen seine Tucherbildnisse von 1499 in Kassel und in Weimar und sein Bildnis Oswald Krells in München von demselben Jahre wieder jene landschaftlichen Ausblicke niederländischer Herkunft.

Die Leimfarbentechnik seines Berliner Kurfürstenbildes zeigt auch Dürers Herkules, die stymphalischen Vögel erlegend, in Nürnberg, dessen nackte Hauptgestalt noch einem Bilde des Italieners Antonio Pollajuolos entlehnt ist, zeigt aber auch sein großes Hauptbild dieser Zeit, sein dreiteiliger Wittenberger Altar in Dresden: im Mittelbilde Maria, an der Fensterbrüstung ihres Zimmers ihr Kind anbetend, Englein, die ihr die Krone über dem Haupte halten oder sich hinter ihr zu schaffen machen, im Hintergemache Joseph in seiner Werkstatt; auf den Seitenbildern die Halbfiguren der Heiligen Antonius und Sebastian. Die harte Modellierung der Hauptgestalten des Mittelbildes ist der oberitalienischen Schule Mantegnas entlehnt; die lebenswarmen, nach deutschen Modellen in Dürers eigenster Weise gemalten Flügel sind schwerlich später entstanden als das Mittelbild. Zieht der Engelreigen sich doch durch alle drei Tafeln hindurch. Das ganze, wohl einheitlich um 1498 entstandene Werk bleibt ein Kleinod spröder, aber inniger deutscher Frührenaissancekunst.

Um 1499 schuf Dürer dann den köstlichen baumgärtnerischen Flügelaltar in München, der, seit er von seinen Übermalungen befreit worden, im vollen Glanze der jugendfrischen Pinselkunst des Meisters strahlt, um 1500 den seinerzeit berühmten Altar für den Kölner Bankherrn Jabach, dessen Flügel vielleicht im Hiob der Frankfurter und in den Spielleuten der Kölner Hauptsammlung erhalten sind; und im Anschluß an diese Werke kann auch das großartige, ideale, fast visionäre Selbstbildnis Dürers in München, dessen übermalte Jahreszahl 1500 man als 1506 lesen zu müssen meinte, recht wohl, wie Voll zu beweisen gesucht hat, wirklich schon 1500 entstanden sein (Abb. 25): gerade von vorn gesehen, offenbart der von lang auf die Schultern herabfallenden Locken umwallte Messiaskopf des deutschen Malers dessen innerstes Wesen. Aufs eindringlichste sind alle Einzelheiten des Kopfes durchgeführt, die sich einheitlich zum Ganzen zusammenschließen.

Eine entschiedene Wendung nahm Dürers Kunst bald nach 1500. Von seinen Zeichnungen in der Albertina verrät die liegende nackte Frau

von 1501 schon Proportionsstudien, ist der in Wasserfarben ausgeführte Hase von 1502 ein Wunder der Feinmalerei und liebevoller Naturbeobachtung, bilden die zwölf Blätter der „Grünen Passion“, deren „Kreuzabnahme“ ihr Hauptmotiv nach einem Stiche Mantegnas entlehnt, seine wirkungsvollste gezeichnete Folge. Ruhiger als in jener großen Holzschnittpassion sind hier die Vorgänge erzählt, und klarer als dort sind sie den Baulichkeiten eingefügt, die hier bereits Renaissanceformen zeigen.



Abb. 25. Albrecht Dürer, Selbstbildnis.
Gemälde in der Münchner Pinakothek. Nach Phot. der Verlagsanstalt Fr. Bruckmann A.-G., München.

Dürers Stecherkunst erreicht jetzt, indem sie den Metallglanz der Kupferplatte festhält und doch alles Stoffliche stofflich behandelt, eine nie gesehene Stufe technischer Vollendung, die in den romantisch-antikischen Blättern des „Meerwunders“, der „Eifersucht“, der großen „Nemesis“, im „Wappen des Todes“ von 1503, aber auch in der deutsch-idyllischen „Geburt Christi“ von 1504 gipfelt. Ist das Nackte der großen „Nemesis“ noch nach deutschem Modell gezeichnet, tritt im „Apollon und Diana“ noch die Anlehnung an Barbari hervor, so verwertet Dürers Hauptstich von 1504, „Adam und Eva“, bereits selbständige Proportionsstudien. Seine ganze Vielseitigkeit als Stecher hatte Dürer 1505 erreicht. Wie ganz vom Geiste der Antike erfüllt erscheinen „Apollon und Diana“ und die zugleich von romantischem Waldweben erfüllte „Satyrfamilie“. Wie kraftvoll natürlich wirkt „das große Pferd“, wie poesieumwoben zugleich „das kleine Pferd“ von diesem Jahre.

Von Dürers Holzschnitten dieser Zeit verrät das Marienleben, dessen 16 Hauptblätter zwischen 1503 und 1505 entstanden, einen weiteren Fortschritt in der räumlichen Durchbildung der anheimelnden

baulichen und landschaftlichen Hintergründe (Taf. VIII, Abb. 2), in der malerischen Durchführung der Licht- und Schattenwirkungen und in der menschlichen Auffassung der Geschehnisse, die mit deutscher Innigkeit beseelt sind. Gerade die frühen großen Holzschnittfolgen verbreiteten Dürers Ruhm rasch in allen Ländern Europas.

Von Dürers Ölgemälden gehört namentlich jene köstliche Anbetung der Könige in den Uffizien hierher, die er 1504 für Friedrich den Weisen gemalt hatte. Ihre Raumbildung ist reich und tief; ihre Einzelgestalten atmen plastisches Leben; ihre leuchtenden Farben sind wohltuend zusammengestimmt. Aber im Sinne der italienischen Kunst wirkt sie in ihrer herben Pracht noch als Schöpfung des 15. Jahrhunderts; und als solche hält sie sich auch neben den italienischen Meisterwerken ihrer Umgebung. Bemerkenswert ist, daß allen Bildern Dürers aus dieser Zeit die Heiligenscheine fehlen.



Abb. 26. Albrecht Dürer, Ritter, Tod und Teufel. Kupferstich. Nach Amand-Durand a. a. O.

Als Dürer 1505 zum zweitenmal in Venedig, der Vaterstadt der malerischen Malerei, gelandet war, verlegte er den Schwerpunkt seiner Tätigkeit vollends von der Griffelkunst in die Pinselkunst. Wenn die Kunst irgendeines fremden Meisters, so spiegelt die Giovanni Bellinis, des großen Vorgängers und Lehrers Tizians, sich in Dürers venezianischem Hauptwerke, dem Rosenkranzfest von 1506, wider, das jetzt, leider verdorben, im Rudolfinum zu Prag hängt. In der Hauptgruppe der thronenden Maria, vor der Papst und Kaiser knieen, ist das Bild von pyramidalem Aufbau, im übrigen etwas überfüllt, vielleicht, mit Bellinis Gemälden verglichen, auch etwas bunt in der Farbe; aber die Kraft eines großen, selbstschöpferischen Meisters spricht sich in jedem Stück des eindringlich behandelten, festlich-heiteren Bildes aus. Gleichzeitig malte

Dürer das merkwürdige, auf den Gegensatz des unschuldigen Knaben zu den Zerrbildern der Schriftgelehrten gestellte Bild des Jesus im Tempel im Palazzo Barberini in Rom und die prächtige „Madonna mit dem Zeisig“ in Berlin, ein Gemälde, das in dem feierlichen Zusammenklang der reichen Landschaft mit der holdseligen Heiligengruppe, trotz seiner venezianischen Anklänge, von weihevoller deutscher Innigkeit erfüllt ist. Echte Bildnisse Dürers von 1506 aber sind das eines deutschen Kaufmannes mit dieser Jahreszahl in Hampton Court und das frische, jedenfalls in Venedig entstandene Brustbild einer jungen Frau vor blauem Meer und Himmel in Berlin.



Abb. 27. Albrecht Dürer, „Die Melancholie“ von 1514.
Kupferstich. Nach F. Lippmann, „Kupferstiche und Holzschnitte alter Meister“.

Das nächste Jahrzehnt zeigt Dürer in Nürnberg im Vollbesitz seiner im italienischen Feuer geläuterten, jedoch nicht abgelenkten Kraft. Fast modern in ihrer breiten Farbigkeit wirken seine landschaftlichen Wasserfarbenblätter, wie die Städtebilder in Bremen und Berlin, wie die überraschende Sonnenaufgangsstudie im Britischen Museum, und seine stillebenartigen Tierstücke dieser Zeit, wie das Käuzlein, das Rebhuhn und der Vogelflügel in der Albertina zu Wien.

Von seinen Holzschnittfolgen vollendete Dürer 1511 neben der abgeklärteren kleinen Passion jene „drei großen Bücher“ (Apokalypse, Passion und Marienleben) durch Hinzufügung der Titelbilder und einiger

neuen Hauptblätter, welche die Stilwandlung erkennen lassen, die der Meister im Streben nach ruhigerer und rundlicherer Formensprache in Italien durchgemacht hatte. Wie packend irdisch der Tod Abels, wie traumhaft überirdisch die Dreifaltigkeit, wie sinnig menschlich die heilige Familie von diesem Jahr! Seit 1512 arbeitete Dürer ohne innere Förderung für Kaiser Maximilian. Das Unternehmen der Ratgeber des Kaisers, diesem eine aus 92 Einzelholzschnitten zusammengesetzte papierene Ehrenpforte zu errichten und einen ebensolchen, aus über 100 Holzschnitten zusammengesetzten Triumphzug darzubringen, war von vornherein von des Gedankens Blässe angekränkelt. An der Ehrenpforte, deren Entwurf wahrscheinlich vom Hofmaler Kolderer herrührte (S. 188), hat Dürer außer dem Mitteltor nur wenig gezeichnet. Den Triumphwagen führte Dürer in acht bewegten Holzschnitten 1522 besonders aus. Seine Zeichnungen zu einem Teil der Reiter in der Albertina (Wien) atmen großzügiges Leben. Dürers künstlerischste Arbeit für Maximilian aber war sein Anteil an den Randzeichnungen des berühmten, 1514 gedruckten Gebetbuchs des Kaisers, dessen meiste Blätter in der Münchner Staatsbibliothek liegen. Dürer gab auf seinen 45 Blättern, denen andere Meister noch einige hinzufügten, die Richtung dieser Zierränder an. Es sind leicht hingeworfene Federzeichnungen, die in scheinbaren Renaissanceformen eine unbeschreibliche Fülle ernster und fröhlicher, tiefsinniger und übermütiger Gedanken verbildlichen. Der Bibel, der Heiligenlegende, der Märchen- und Fabelwelt, dem Volks-, Tier- und Pflanzenleben entstammen die Einzelmotive, die, von leichtem Rankenwerk umspielt, wunderbar ineinandergreifen.



Abb. 28. Albrecht Dürer, Bildnis des Hieronymus Holzschuher.
Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin.
Nach Phot. von Fr. Hanfstaengl, München.

Dürers Kupferstichtechnik aber erreichte jetzt den höchsten Grad malerischer Vollendung. Vorübergehend ersetzte er den Grabstichel

durch die Schneidenadel, die Kupferplatten durch Eisenplatten und nahm die Ätzung zu Hilfe. Mit der Nadel gearbeitet ist z. B. der tonig-weiche Hieronymus am Weidenbaum, als Eisenätzungen sind der Christus am





Abb. 29. Albrecht Dürer, Adam und Eva.
Gemälde im Prado zu Madrid. Nach Phot. von Braun & Cie., Dornach und Paris.

Ölberg von 1515 und die böcklinisch wirkende „Entführung auf dem Einhorn" von 1516 anzusehen. Ein stecherisches Hauptwerk Dürers war die letzte seiner Passionsfolgen (1509—12), die den tragischen Lieblingsvorstellungen der deutschen Phantasie noch einmal eine neue, ergreifende Fassung gab. Technisch und geistig am höchsten aber stehen die drei großen Kupferstiche, die den Ritter, der Tod und Teufel ver-

achtet (1513; Abb. 26), den hl. Hieronymus, der seine gottesgelehrten Schriften schreibt (1514), und die „Melancholie“ (1514; Abb. 27), die bekränzte Flügelgestalt, darstellen, die schwermütig zwischen allen Hilfsmitteln weltlicher Wissenschaft dasitzt.

Dem ersten Jahrzehnt nach Dürers Heimkehr entstammen auch seine großen Ölgemälde, die in ihrer abgewogenen Anordnung und ihrer reifen Durchbildung der Einzelgestalten auf klarster Höhe stehen. Die großen reinen Gestalten Adams und Evas von 1507 im Madrider Museum (Abb. 29) zeigen seine Proportions- und Aktstudien zu deutsch-klassischer Schönheit gereift. Die „Marter der Zehntausend“ von 1508 in Wien, die er wieder für Friedrich den Weisen gemalt hatte, vermag ihre trefflich beobachteten Einzelheiten nicht recht einheitlich zusammenzufassen. In allseitiger Vollendung aber prangt in der Wiener Galerie die ganz in den leichtbewölkten Himmel verlegte Darstellung der Anbetung der Dreifaltigkeit durch wohlgeordnete Heiligenscharen. Es ist eine stille lichte Himmelsherrlichkeit; tief unten nur träumt ein Stückchen Erde. Wir können hier Dürers kleineren Bildern nicht allen nachgehen. Wunderbar durchgebildet sind seine beiden groß beseelten, von wallenden Bärten umrahmten Apostelköpfe in den Uffizien; etwas kalt-akademisch aber ist seine lebensgroße Lucrezia von 1518 in München hingestellt.

Auf seiner niederländischen Reise (1520—21) zeichnete Dürer zahlreiche Bildnisse, kam aber nur selten zum Malen. Sein ausdrucksvolles Greisenbildnis von 1520 im Louvre und sein charaktervolles Bildnis des Mannes mit der Schriftrolle von 1521 in Madrid sind breiter und malerischer hingesetzt als sein Bernhard van Orley von 1521 in Dresden, dessen grauschattiges Brustbild sich wirksam von rotem Grunde abhebt. Eine neue, gleich kräftig aufs ganze wie aufs einzelne gerichtete Naturanschauung aber spricht namentlich aus seiner großartigen Zeichnung eines alten Mannes (1521) in der Albertina zu Wien, die sich als Studie zu seinem tiefsinnigen, aufs sorgfältigste durchgeführten Hieronymusbilde von demselben Jahr in der Lissaboner Galerie erweist.

Dürers letzten Lebensjahren in Nürnberg entstammen neben großzügigen Zeichnungen zu niemals vollendeten Gemälden noch Holzschnitte wie die duftige „heilige Familie bei der Rasenbank“ (1526), noch Kupferstiche wie die ruhig-große „Maria am Hoftor“ (1522) und die kernigen Bildnisse des Kardinals Albrecht von Brandenburg (1523), Friedrichs des Weisen (1524), Melanchthons (1526) und des Erasmus

Albrecht Dürer, Die vier Apostel: Johannes und Petrus, Markus und Paulus.

Nach den Gemälden der Münchner Pinakothek.



von Rotterdam (1526), noch Ölbildnisse von schärfster Einzelausführung und überzeugendster Gesamtauffassung, wie die Büste Kleebergers in Wien, die Brustbilder Muffels und Holzschuhers (Abb. 28) in Berlin, alle drei von 1526, deren verblüffende, bei jedem Härchen verweilende Ausführung auch neben der malerischen Breite, die, von Tizian gefördert, bald darauf die europäische Malerei eroberte, ihre eigenen Reize behält. Dürers letztes Hauptgemälde, die vier Apostel, die beiden Hochtafeln der Münchner Pinakothek (Taf. IX), deren eine die Apostel Johannes und Petrus, deren andere Markus und Paulus darstellt, sind wirklich groß und einfach angeordnet. Ihre lebensgroßen, von ruhig fallenden Gewändern umflossenen Gestalten sind persönliche Charaktere von ausdrucksvoller Haltung und durchgeistigtem Blick. Sie sind das religiöse und künstlerische Vermächtnis, das Dürer seiner Vaterstadt und seinem Volke hinterließ. Die Natur und der „heimliche Schatz des Herzens", die nach seiner eigenen Aussage die Leitsterne seiner Kunst waren, haben ihr Licht immer wieder vereinigt, wenn es galt, die deutsche Kunst zu erneuern!

Die Wirkung, die Dürers Kunst in Deutschland und bis weit über Deutschlands Grenzen hinaus ausübte, kann man sich gar nicht groß genug vorstellen. Sahen wir doch (S. 99), daß selbst Mark Anton, der berühmte italienische Kupferstecher, sich nach Dürers Stichen gebildet hatte. In Deutschland geriet natürlich zunächst die Nürnberger Kunst ganz in seinen Bann. Wirkliche Schüler Dürers waren jedenfalls der Holzschnittkünstler Hans Springinklee, der an einigen Holzschnittfolgen Kaiser Maximilians mitarbeitete, und Albrechts Bruder, Hans Dürer (1490—1538), der sich später der Richtung Altdorfers (S. 206) genähert zu haben scheint. Von Hans Dürers Leben wissen wir nicht viel mehr, als daß er 1526—38 polnischer Hofmaler in Krakau war. Die heilige Sippe von 1518 in Pommersfelden und der hl. Hieronymus von 1526 im Nationalmuseum zu Krakau sind sicher Werke seiner Hand.

Hans Sueß von Kulmbach (um 1476—1522) und Hans Leonhard Schäufelin (um 1485—1540), die Dürer an innerer Bedeutung am nächsten stehen, hatten ihre Lehrjahre vielleicht noch bei Wolgemut durchgemacht. Hans von Kulmbach war dann zu Barbari übergegangen, als dessen Lehrjungen eine alte Nachricht ihn bezeichnet. Jedenfalls sprechen seine nahen Beziehungen zu Dürer sich darin aus, daß dieser ihm 1511 den im Berliner Kupferstichkabinett erhaltenen Entwurf zu seinem 1513 vollendeten Tucheraltar mit der von Engeln gekrönten Jung-

frau in der Sebalduskirche zu Nürnberg zeichnete. Das Engelkonzert zu Füßen der in stolzer Renaissancehalle thronenden Jungfrau wirkt ganz bellinisch-venezianisch. Wie dieses wohlgeordnete Gemälde erinnern auch z. B. seine reiche, ruhige Anbetung der Könige von 1511 in Berlin und sein hl. Georg im Germanischen Museum in der anmutigen Weichheit ihrer Charakterschilderung und der warmen Durchsichtigkeit ihrer Färbung an venezianische Vorbilder. Von 1514 bis 1518 gehörte auch Hans von Kulmbach zu der nürnbergischen Künstlerkolonie in Krakau, das noch heute an verschiedenen Stellen dreizehn verschiedenen Altären entnommene Einzelbilder seiner Hand besitzt. An markigem Leben und geschlossener Kraft kann er sich nirgends mit Dürer vergleichen; an zeichnerischer und malerischer Reife aber nimmt er unter Dürers Nachfolgern die erste Stelle ein.

Hans Schäufelin, der vielseitige, fruchtbare Künstler, der 1515 nach Nördlingen übersiedelte, wo er starb, verarbeitete die Anregungen der Werkstatt Dürers in handwerksmäßigerem Sinne. Eigentümlich sind seinen Männerköpfen die hohen, flachen Stirnen, das lockere, krause Haupthaar, die vorgeschwungenen Bärte, seinen Frauenköpfen das längliche Eirund, die schiefe Haltung und der empfindsame Ausdruck. Sein anfangs unausgeglichener Farbenauftrag entwickelte sich in Nördlingen, hier und da unter Rückkehr zum Goldgrund, zu schwäbischer Fülle und Wärme. Für sein frühestes, unter Dürers Aufsicht entstandenes Werk hält Dörnhöffer den Altar von 1502 in Ober-Sankt-Veit bei Wien. Ganz er selbst mit seinen Schwächen und Vorzügen ist Schäufelin schon in seinem Gekreuzigten des Germanischen Museums und in seinem eigenartig angeordneten Abendmahl von 1511 in Berlin. Die großen Altarwerke seiner Nördlinger Zeit sind zum Teil auseinandergenommen und verteilt worden. Zu seinen schönsten Bildern gehören sein Christus am Ölberg von 1516 in München und sein Zieglerscher Altar von 1521 in Nördlingen, dessen Flügel mit ihren weiblichen Heiligen in schlichten Renaissancenischen den schwäbischen Einfluß bezeugen, der sich in seinen Werken bemerkbar macht. Gerade seine handwerksmäßige Tüchtigkeit trug ihm zahlreiche Bestellungen ein; aber seiner immerhin ausgesprochen künstlerischen Persönlichkeit fehlt es an selbständiger Kraft.

Auf Hans von Kulmbach und Schäufelin folgen jene drei „gottlosen" Maler, Penz und die beiden Behams, die in der Kupferstichkunde wegen der Kleinheit ihrer Blätter als „deutsche Kleinmeister" gefeiert

werden. Zu dem unverkennbaren Einfluß Dürers gesellt sich bei ihnen ein erneutes Streben nach Formenrundung, das sie sich wohl selbst aus Italien geholt haben. Georg Penz (um 1500—50) war 1521 bei der Ausschmückung des Nürnberger Rathaussaales mit den jetzt leider in Übermalungen erstickten Wandgemälden nach Dürers Entwürfen beschäftigt. Das Mittelbild, das den Nürnberger „Pfeiferstuhl", einen Balkon mit Musikanten, darstellt, hat Penz auch vielleicht selbst entworfen. Den frischen, an Dürer entwickelten Frühstil des Meisters zeigen auch die Bruchstücke seiner Anbetung der Könige in Dresden. Ein Beispiel seines kalten, italisierenden Spätstils hingegen ist seine Muse Urania (1545) in Pommersfelden. Am unmittelbarsten wirken seine malerisch freien Bildnisse, wie die des Ehepaars Schwetzer (1544 und 1545) in Berlin und eines Goldschmiedes (1545) in Karlsruhe. Penz' Hauptruhm aber sind seine kleinen Stiche, die neben der Nachfolge Dürers den Einfluß Mark Antons (S. 99) verraten. Seine 125 biblischen und mythologischen Blätter, von denen „die Werke der Barmherzigkeit" und die Geschichten des Alten Testaments hervorgehoben seien, sind trotz ihrer zunehmenden römischen Formensprache lebendig erzählt und weich gestochen.

Hans Sebald Beham (1500—50) ist als Maler eigentlicher Gemälde kaum greifbar, als Buchmaler aber durch seine für den Kardinal Albrecht von Brandenburg hergestellten Gebetbücher in der Kasseler und in der Aschaffenburger Bibliothek und als Zeichner für den Holzschnitt schon durch den von acht Stöcken gedruckten großen „verlorenen Sohn", den Soldatenzug und die Dorfkirchweih von 1535 berühmt, als Stecher aber das eigentliche Haupt der Kleinmeister. Anfangs unter Dürers Einfluß, verselbständigte er sich, seine vierschrötigen Verhältnisse ausbildend, nach 1525, schloß sich aber, nach Frankfurt übergesiedelt, nach 1531 immer entschiedener der „antikischen" Richtung an. In allen Stoffgebieten zu Hause, erweist er sich in seinen Stichen aus dem Volksleben, wie dem „Bauernfest" und dem „Hochzeitszug", als Eroberer neuer Gelände, in seinen Ornamentstichen, die, zu praktischer Verwertung bestimmt, ein Lieblingsfach der Kleinmeister wurden, als Hauptvertreter der Renaissancezierkunst in Deutschland. Sein Bruder Barthel Beham (1502—40) trug die Nürnberger Kunst nach Bayern, wo er als Hofmaler Wilhelms V. in München und Landshut arbeitete. Als Kupferstecher schloß Barthel sich anfangs an seinen Bruder, dann besonders an Mark Anton an. Auch seine Kinder-, Genien- und Ornamentstiche verwandeln die italienische in deutsche Renaissance. Sein Ölbild der Kreuz-

auffindung (1530) in München ist ein Zeremonienbild von unmittelbar erfaßter italienischer, aber freilich mit deutscher Überfülle gepaarter Renaissancesprache. Seine zahlreichen Brustbildnisse fürstlicher und gelehrter Persönlichkeiten sind ziemlich äußerlich aufgefaßt.

Weniger von Dürer und Nürnberg beeinflußt, als man früher annahm, entwickelte sich die benachbarte bayerische Schule, die „Donauschule“ in Regensburg, deren tirolischen Einschlag Tietze betont hat. Bei derber oder flüchtiger Durchbildung der menschlichen Einzelformen, bei reicher Farbenpracht, phantasievoller Gestaltungskraft und romantischem Empfindungsleben zeichnete sie sich, wie schon in ihren frühen Handschriftenbildern, durch einen ausgesprochenen Raumsinn und eine kräftige Betonung der Landschaft aus, über deren malerisch durchgebildeten Einzelheiten der nicht nur durch den zusammenhängenden Linienfluß, sondern auch durch kräftige, oft außergewöhnliche Lichtwirkungen bedingte Gesamteindruck niemals vergessen wird.

Ihr Hauptmeister Albrecht Altdorfer (um 1480—1538) gehört in seiner völkischen Eigenart zu den anziehendsten deutschen Künstlern seiner Zeit. Gerade als Maler immer selbstschöpferisch, hat er eine Reihe meist kleiner Tafelbilder hinterlassen, deren Gestalten stimmungsvoll dem organischen und atmosphärischen Leben der Landschaft eingeordnet sind. Seine Anfänge wurzeln in der Regensburger Buchmalerei. Schon in der kleinen Landschaft mit der Satyrfamilie von 1507 in Berlin und in dem hl. Georg von 1510 in München überwiegt der landschaftliche Eindruck. In der phantastischen Ruhe auf der Flucht von 1510 in Berlin und in der heiligen Nacht in Bremen werden die Figuren größer in den Vordergrund gerückt. Zwischen 1511 und 1521 suchte Altdorfer sich der plastischeren Zeichnung und bestimmteren Erzählungsweise Dürers zu nähern, neben dem er nicht nur an den großen Holzschnittfolgen, sondern auch an den Randzeichnungen von Maximilians Gebetbuch beteiligt war. Seine Gemälde dieser Zeit, wie die hochromantische, unter feurigem Riesenstern in altes Ruinengemäuer verlegte Geburt Christi in Berlin und die geistreich, ausnahmsweise ohne Landschaft hingesetzte heilige Familie von 1515 in Wien, aber blicken keineswegs düererisch, sondern selbständig altdorferisch drein. In den fünf Bildern der Quirinuslegende, von denen drei dem Germanischen Museum, zwei der Akademie zu Siena gehören, wird die Handlung durch dramatische Lichtwirkungen und eigenartige räumliche Anordnung verstärkt.

Ruhiger und nüchterner wurde Altdorfer zwischen 1521 und 1528.

Von 1526 stammt die anmutige Susanna der Münchner Pinakothek. Eigenartiger sind dann wieder Bilder wie die figurenreiche, wirkungsvoll unter aufgeregtem Himmel angeordnete Alexanderschlacht von 1529 und die köstliche phantasievolle „Geburt Mariä“ von 1530 in München, die den Vorgang in einen lichtdurchflossenen Kirchenraum verlegt, in dessen Höhe ein Engelreigen kreist. Zu den letzten Bildern des Meisters in München aber gehört die schlichte kleine Waldlandschaft mit dem Ausblick auf einen See, ein Schloß und blaue Berge, die, ganz ohne menschliche Gestalten, das erste reine Landschaftsgemälde der deutschen Kunst, vielleicht der gesamten neueren Kunst ist. Auf dem Gebiete des Holzschnitts erweist Altdorfer sich in einem großen Madonnenblatte als ein Hauptmeister des mit mehreren Platten druckenden Helldunkelholzschnitts, als Kupferstecher zählt er zu den „Kleinmeistern“. Hervorzuheben sind Stiche mit Volkstypen, wie der Trommler, der Pfeifer, der Geigenspieler, die Fahnenträger, und seine zehn radierten Landschaften, in denen er, treu beobachtend und eigenwillig stilisierend, wieder als Bahnbrecher der Verselbständigung dieses Faches auftritt.

Altdorfers bedeutendster Nachfolger war Wolf Huber aus Feldkirch (tätig zwischen 1510 und 1545). Früher war er nur durch seine zugleich intimen und großzügigen landschaftlichen Zeichnungen, die in allen deutschen Hauptsammlungen vorkommen, und durch einige Holzschnitte bekannt, von denen besonders der leidenschaftlich bewegte Gekreuzigte mit Johannes zu seinen Füßen und Maria in einiger Entfernung ein Musterbeispiel für den Zusammenklang der Landschaft mit den menschlichen Gestalten, die sich in ihr bewegen, und den himmlischen Beleuchtungswirkungen ist, die sie erfüllen. Seit Schmidt ihn als den Schöpfer der ergreifenden Beweinung Christi in der Pfarrkirche von Feldkirch erkannt hat, ist es möglich gewesen, ihm noch einige andere Gemälde, wie die packende, schon in „barocker Diagonale“ gesehene, von derbem Volksleben erfüllte Aufrichtung des Kreuzes und die raumfrohe Kreuzesallegorie in Wien, zuzuschreiben. Trockenere Meister sind Melchior Feselein (gest. 1538) und Michael Ostendorfer (gest. 1554). Die landschaftliche Art Altdorfers aber lebt in den Kupferstichen Augustin Hirsvogels und Hans Sebald Lautensacks (1524—63) weiter, die beide ihre Tage in Wien, der Donauhauptstadt, beschlossen.

Ein Münchner Schüler Barthel Behams war Ludwig Refinger, der zwischen 1536 und 1543 als Gehilfe italienischer Meister bei der Ausschmückung der neuen Residenz zu Landshut tätig war, 1540 aber den

„Opfertod des Marcus Curtius“ der Münchner Pinakothek malte. Dieses Bild gehörte mit drei weiteren Bildern Refflingers und A. Schöpfers in Stockholm, mit den Belagerungsbildern Feseleins, der Alexanderschlacht Altdorfers (S. 207) und der Kreuzauffindung Behams (S. 205—206) in München sowie mit Bildern Burgkmairs und Breus in Schleißheim zu einer umfangreichen Folge von Geschichts- und Kriegsbildern, die Herzog Wilhelm IV. seit 1528 von einheimischen Malern ausführen ließ. Ungleich an künstlerischem Wert, sind sie alle bezeichnend für die kleinfigurige halblandschaftliche Geschichtsmalerei, die damals in Bayern herrschte und von fürstlichen Bestellern bevorzugt wurde.

Der bayrische Hauptmeister der nächsten Folgezeit, der Münchner Hans Muelich (1516—72), gehört in den erhaltenen Einzelblättern seines Heiligenkalenders von 1537 im Münchner Kupferstichkabinett noch ganz zur Donauschule. Selbständiger erscheint er in seinen vortrefflichen Ölbildnissen, wie denen eines Patrizier-Ehepaares (1541—42) in München, des jungen Herzogs Albrecht V. (1545) in Schleißheim und eines stattlichen Mannes (1559) in Hamburg. Nach 1560 widmete Muelich sich hauptsächlich der Buchmalerei. Seine Randverzierungen und Bilder zu Cyprian de Rores Motetten (seit 1559) und zu Orlando di Lassos Bußpsalmen (1565—70) in der Münchner Staatsbibliothek gehören zu den reichsten Schöpfungen dieser Art. Sein großer Altar der Krönung Marias (1572) in der Frauenkirche zu Ingolstadt zeigt bei aller absichtlichen Anlehnung an die Formensprache Michelangelos noch selbständige Farbenpracht und deutsches Empfindungsleben.

Die schwäbische Malerei der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts unterscheidet sich von der nürnbergischen durch einen ruhigeren Linienfluß, eine weichere Pinselführung und eine verschmolzenere Färbung. Ihre Empfindung steht der italienischen näher, obgleich unmittelbare italienische Einflüsse in ihr kaum so deutlich nachweisbar sind wie in jener.

Aus der Ulmer Schule Zeitbloms tritt uns als Übergangsmeister Bernhard Strigel von Memmingen (1461—1528) entgegen, dessen Kirchenbilder mit ihrer satten Farbenpracht vor goldenem Grunde im wesentlichen noch auf dem Boden des 15. Jahrhunderts stehen. Nur in seiner Bildnismalerei rang Strigel sich zur Freiheit des neuen Zeitalters empor. Er war der eigentliche Hofbildnismaler Maximilians. Ganz er selbst ist er schon in den Flügeln des Mindelheimer Altars, dessen farbenstarke, in ihren Typen durchaus schwäbische, großzügig angeordnete Ein-

zelbilder der heiligen Sippe jetzt im Germanischen Museum vereinigt sind. Nach seinen sechs schönen Berliner Altartafelbildern aus der Freiburger Sammlung Hirscher wurde er, ehe Bode und Scheibler ihn wieder entdeckten, als „Meister der Sammlung Hirscher" bezeichnet. Sprechende Einzelbildnisse seiner Hand lernt man in Wien, Berlin und in München kennen. Am bedeutendsten wirken die erstaunlich groß erfaßten und weich und farbig behandelten Augsburger Familienbildnisse Konrad Rehlingers von 1517 in München. Das Bildnis Rehlingers selbst ist eines der frühesten lebensgroßen Bildnisse in ganzer Gestalt (S. 127). In München hängt aber auch Strigels bestes Bildnis Maximilians I. in goldener Rüstung.

Der bekannteste Ulmer Maler der Blütezeit des 16. Jahrhunderts ist Martin Schaffner (um 1480—1540), über dessen künstlerische Herkunft die Meinungen geteilt sind. Eine selbständige Größe war er allerdings nicht; aber daß er einem Dürerschen Stiche wohl einmal ein Motiv entlehnte, gibt ihm noch kein fränkisches Ansehen. Vielmehr ist er ein schwäbischer Meister reinen Stammes. Die Bilder seiner Frühzeit, wie die Anbetung der Könige im Germanischen Museum, sind noch in der Art des 15. Jahrhunderts gemalt. Weicher schon sind seine Passionsbilder (1515) in Augsburg und Schleißheim, noch freier und farbenschöner ist sein Hochaltarflügel mit der heiligen Sippe (1521) im Ulmer Münster. Auf der Höhe seines Könnens aber steht Schaffner in den vier großen Flügeltafeln (1524) in München, welche die Verkündigung, die Darstellung, die Ausgießung des Heiligen Geistes und den Tod Marias weder äußerlich noch innerlich belebt, doch in angenehmer Formengestaltung, in stilvoll empfundener Anordnung und einheitlicher, gedämpfter Färbung wiedergeben.

Aus Schwäbisch-Gmünd aber stammte Jörg Ratgeb, der in seiner leidenschaftlich realistischen und zugleich phantastischen Art den südwestdeutschen Stechern nähersteht als den schwäbischen im engeren Sinne. Aus dem Schwarzwaldkreis stammt sein großes, im Stuttgarter Altertumsmuseum aufgestelltes Altarwerk von 1519, dessen Darstellungen aus dem Leben des Erlösers eine Fülle neuer Einfälle und Beobachtnngen mit starker Raumwirkung und renaissancemäßiger Ausstattung umkleiden. Als künstlerische Persönlichkeit von eigenem Wollen und selbständigem Können darf Jörg Ratgeb nicht vergessen werden.

Vielseitiger und prächtiger als in Ulm entfaltete sich die Malerei in der geistesmächtigeren Reichsstadt Augsburg. Auch die Buchkunst und

mit ihr der Holzschnitt wurden in der reichen schwäbischen Handelsstadt gepflegt, wogegen der Kupferstich hier im Gegensatze zu Nürnberg keine Heimstatt fand. Maßgebend waren in Augsburg im ersten Drittel des Jahrhunderts die Künstlerfamilien Burgkmair und Holbein. Toman Burgkmair (1444—1523), von dem sich kaum ein beglaubigtes Gemälde erhalten hat, war der Vater und Lehrer Hans Burgkmairs des Älteren (1473—1531), der das Beste, was er konnte, wie Dürer, der Schule Schongauers im Elsaß und seinen italienischen Reisen, vor allem aber, wie Dürer, seiner eigenen Anschauungs-, Gestaltungs- und Verschmelzungskraft verdankte.

Hans Burgkmairs Künstlerschaft beginnt, von frühen Bildnissen abgesehen, mit seinen „Basilikabildern“ der Augsburger Galerie. Die Nonnen des Katharinenklosters ließen sich die sieben Hauptkirchen Roms, mit deren Besuch ein Ablaß verknüpft war, in ihren Kreuzgang malen. Drei der Bilder führte Hans Burgkmair, zwei führte der ältere Hans Holbein aus; das sechste, das zwei Basiliken vereint, rührt von einem unbekannten Meister her. Die oberen Spitzbogenfelder dieser Gemälde veranschaulichen zumeist Passionsszenen; darunter treten die Basiliken in willkürlicher Bauweise hervor; im übrigen sind die noch spätgotisch umfaßten Bildfelder mit Vorgängen der Heiligenlegende geschmückt. Burgkmair malte 1501 die Petersbasilika, vor der die ausdrucksvolle Gestalt des Apostelfürsten thront, 1502 die durch beseelte Landschaftsgründe ausgezeichnete Lateranskirche, 1504 die Basilica Santa Croce, deren Seitenfelder die Ursulalegende lebendig veranschaulichen. Schlanke Gestalten mit hohen, flachen Stirnen, gewölbten Brauen, verzeichneten Mündern kennzeichnen den noch etwas raumlosen Stil dieser bräunlich getönten, reich mit Gold durchsetzten Gemälde. Renaissance und Spätgotik vermählen sich noch 1507 auf dem berühmten Bilde der Augsburger Galerie, das Christus und Maria, gekrönte, mild beseelte Gestalten, im Himmel thronend zeigt. In den Jahren 1509 und 1510 folgen die reifen, farbenfrischen, in Renaissanceformen schwelgengen Madonnenbilder Burgkmairs im Germanischen Museum, 1511 seine feine, von landschaftlicher Dämmerstimmung erfüllte kleine heilige Familie in Berlin. Dann schuf Burgkmair seine nur in spärlichen Resten erhaltenen Wandmalereien an verschiedenen Fuggerhäusern in Augsburg. Zwischen 1512 und 1518 aber war er hauptsächlich mit großen Holzschnittarbeiten beschäftigt. Köstlich verschmilzt dann sein Ölgemälde des Johannes auf Patmos von 1518 in München die seelische mit

der landschaftlichen Stimmung. Farbentief leuchtet der ergreifende große Gekreuzigte (1519) mit den Schächern zur Seite in München. Schwerfälliger, wenngleich von venezianischem Raumgefühl im Sinne Carpaccios erfüllt, wirken seine letzten Gemälde, von denen die Esther vor Ahasver von 1528 in München und die Schlacht bei Cannä von 1529 in Schleißheim zu jener geschichtlichen Bilderfolge Herzog Wilhelms IV. (S. 208) gehören, die wir bereits kennen. Malerisch und grüblerisch endlich wirkt Burgkmairs ahnungsvolles Doppelbildnis in Wien von 1529, das den Künstler und seine Gattin, im Spiegel schon mit Totenköpfen, zeigt.

Parallel mit Burgkmairs malerischer Tätigkeit aber ging seine Arbeit für den Holzschnitt, die ihn bald als liebenswürdigen, bald als packenden Erzähler erweist. Die „Madonna am Fenster" aus seiner Frühzeit atmet nordisch-häusliche Stimmung. Der „Tod als Würger" aus seiner Blütezeit (1510) ist das dramatisch wirksamste aller Todesbilder, aber auch einer der frühesten Helldunkelholzschnitte der Kunstgeschichte. Die wichtigsten von Burgkmairs zahlreichen Buchholzschnitten sind die der Schöpfungen Kaiser Maximilians. Zur Reimchronik des „Teuerdank" steuerte Burgkmair kaum mehr als zwölf, zum „Weißkunig", dem Prosaroman, über 120, zum Triumphzug (S. 199) 67 Blätter bei, die festliche Weltfreude widerspiegeln. Schlichte Begebenheiten bringt er anmutig und anschaulich, festliches Gepränge reich und lebendig zur Geltung. Seine schlanken Gestalten sind natürlich bewegt. Starkknochig, mit tiefliegenden Augen, erscheinen seine Männerköpfe, weicher und rundlicher seine Frauen- und Jünglingsköpfe. Hans Burgkmair der Ältere ist nicht eben ein tiefsinniger und leidenschaftlicher, wohl aber ein daseinsfreudiger, frisch und natürlich empfindender Meister, der auch in seiner Verzierungskunst aufs engste mit der Geschichte der deutschen Renaissance verwachsen ist.

Zu Burgkmairs erfolgreichsten Nachfolgern gehören die beiden Jörg Breu, von denen der Vater 1536, der Sohn 1547 starb. Als Renaissancemeister im Sinne Burgkmairs, aber ohne dessen Klarheit und Wärme, erscheint der ältere Breu, nachdem er 1514 oder 1515 in Italien gewesen, z. B. in seinem Gemälde des Samson von 1515 in Basel und in der Madonna von 1522 in Wien, aber auch in seinen späteren ungegliedert überfüllten Bildern, wie der Schlacht von Zama (S. 208) in Schleißheim und dem großen Ursulabilde in Dresden. Für das Gebetbuch Kaiser Maximilians (S. 199) schuf er 22 Blätter, die in der Kunstsammlung zu Besançon liegen. Von dem jüngeren Breu sind fast nur Glasbilder, Handschriftenbilder und Holzschnitte bekannt.

Unter Burgkmairs, aber auch schon unter Holbeins Einfluß entwickelte sich schließlich Christoph Amberger (um 1500—1561), der die Augsburger Malerei in die mehr italienische Empfindungsweise der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hinüberleitete. In Venedig war Amberger zu Anfang der 1520er Jahre. Der Einfluß der Farbenkünstler der Lagunen-Stadt machte seine Bilder zu den farbenreichsten und farbenflüssigsten deutschen Gemälden ihrer Zeit. Am bekanntesten ist er als Bildnismaler. Mit dem Brustbild des Ulrich Sulizer von 1530 in Wien und der Halbfigur Kaiser Karls V. auf hellgrauem Grunde an rot bedecktem Tische von 1532 in Berlin beginnt die Reihe seiner frei gemalten, ansprechend „ähnlichen", farbig reizvollen, aber doch nicht sehr tiefgründig erfaßten Bildnisse, denen er seinen Ruhm verdankt. Schon aufgelockert, aber um so neuzeitlicher wirkt seine Pinselführung in dem berühmten Bildnis des Sebastian Münster von 1552 in Berlin. Sein schönstes Altarbild, demgegenüber sein Gemälde in der Annenkirche von 1560 schon verblasen erscheint, schmückt den Dom zu Augsburg. Bei all seiner Farbenweichheit und visionären Lichtfülle bewahrt dieses dreiteilige Bild von 1554, dessen Mitte Maria einnimmt, in seinen treuherzigen Gestalten und Köpfen noch ein Stück guter altaugsburgischer Empfindung.

Die Hauptmeister der Malerfamilie Holbein, die neben den Burgkmairs in Augsburg blühte, waren Hans Holbein der Ältere (gest. 1524) und Hans Holbein der Jüngere (1497—1543); Maler waren aber auch des Älteren Bruder Sigmund und des Jüngeren Bruder Ambrosius. Früher vermutete man, Hans Holbein der Ältere sei um 1460 geboren. Wahrscheinlich aber ist er jünger gewesen. Bei wem er gelernt, wohin er gewandert, wissen wir nicht. Doch sehen wir, daß niederländische und elsässische Einflüsse sich mit seiner schwäbischen Eigenart kreuzen. Schon 1493 tritt Hans Holbein der Ältere uns in den vier beglaubigten Flügeltafeln des Weingartener Altars im Augsburger Dom als fertiger junger Meister entgegen. Das „Opfer Joachims" und die „Geburt Marias" spielen unter natürlichen, ihr „Tempelgang" und die „Darstellung im Tempel" noch unter goldenem Himmel. Die alten Vorwürfe sind in spätgotischen Typen äußerlich noch steif und befangen, innerlich aber tief und lebhaft bewegt wiedergegeben. Die malerisch vertriebenen Farben glühen in einheitlicher Leuchtkraft. Die spätgotisch stilisierte kleine Goldgrund-Madonna des Meisters im Germanischen Museum entstand 1499, gleichzeitig aber auch das erste seiner Basiliken-

bilder (S. 210), die noch mittelalterlich angeordnete, ungleichmäßig behandelte „Basilica Santa Maria Maggiore“ in der Augsburger Galerie.

Um 1501 und 1502 finden wir Hans Holbein den Älteren, mit großen kirchlichen Aufgaben betraut, in Frankfurt a. M. und in Kaisheim. Seine herben, noch eindrucksvollen Frankfurter Tafeln befinden sich im Städtischen Museum und in der Leonhardikirche der Mainstadt. Sein Kaisheimer Altar in München verarbeitet niederländische Einflüsse. Das letzte eigenhändige spätgotische Bild des älteren Holbein ist sein großes Gemälde der Paulusbasilika (1508) in der Augsburger Galerie, in dem wir den malerisch empfindenden Schöpfer jener frühen Dombilder auf höherer Stufe wiedererkennen. Wie geistvoll hat er die Predigt Pauli durch eine vom Rücken gesehene, auf einem Stuhl sitzende Frau von der vorn dargestellten Enthauptung des Apostels getrennt! Wie frisch weisen bei aller Altertümlichkeit der Anordnung die größere Freiheit in der Einzeldurchbildung und die feinfühligere Vereinheitlichung der Farbenempfindung in die neue Zeit voraus!

Um 1512 aber tritt uns Hans Holbein der Ältere, offenbar durch Burgkmair verführt, als werdender Renaissancemaler entgegen. In den vier Tafeln der Augsburger Galerie, welche die hl. Anna selbdritt, die Kreuzigung Petri, ein Wunder des hl. Ulrich und die Enthauptung der hl. Katharina darstellen, erscheint mit der derben Renaissance-Ornamentik der oberen Teile zugleich eine absichtliche Abrundung der menschlichen Formen. Weitere Fortschritte in diesem Sinne zeigt der berühmte Sebastiansaltar von 1516 in München. Die gemalten Renaissanceverzierungen sind hier rein und klar gezeichnet, die Gestalt des nackten Sebastian ist, wenn auch noch nicht anatomisch einwandfrei, so doch breit und weich modelliert. Edelreif erscheinen die Frauengestalten der hl. Barbara und der hl. Elisabeth, völlig lebenswahr aber die Bettler zu Füßen der hl. Elisabeth. Drei Jahre später entstand der „Brunnen des Lebens“ in Lissabon. Seit Scheibler seine Inschrift anerkannt, hat man dieses bedeutende Gemälde, das als weitere Entwicklungsstufe des Sebastiansaltars unter erneuter niederländischer Einwirkung im Sinne Ger. Davids erscheint, wohl mit Recht als Spätwerk des älteren Holbein angesprochen. Gerade wegen dieser späten Bilder aber gehört Hans Holbein der Ältere nicht der älteren Richtung, sondern der Entwicklungsstufe Burgkmairs an.

Seine Söhne Ambrosius und Hans, von denen jener der ältere war, zogen um 1515 nach Basel, wo sie Gesellen des angesehenen elsässischen

Malers Hans Herbster wurden. Ambrosius erhielt 1517 das Zunftrecht, 1518 das Bürgerrecht in Basel, Hans Holbein der Jüngere aber wurde erst 1519 Meister, 1520 Bürger der schweizerischen Rheinstadt.

Ambrosius Holbein wurde zunächst von den Baseler Buchhändlern als Holzschnittzeichner beschäftigt. Von seinen erhaltenen Ölbildnissen trägt das Brustbild eines Jünglings unter reichem Renaissancebogen in Petersburg seine Bezeichnung, während seine beiden Bildnisse in Basel, deren Dargestellte in gelben Röcken in Renaissancepilaster-Fenstern stehen, durch ein altes Verzeichnis beglaubigt sind. Danach muß auch das hübsche Bildnis eines jungen Mannes von 1515 in Darmstadt von ihm herrühren. Es sind ruhige Köpfe mit still beobachtendem Ausdruck. Sicher hat Ambrosius an den frischen, übermütigen Randzeichnungen zu einem Stück von Erasmus' „Lob der Narrheit" (1515) in Basel mitgearbeitet, von dessen 159 Einzelbildern 15 auf Ambrosius, 37 auf dessen Bruder Hans, die übrigen auf „derbe Schweizer Künstler" zurückgeführt werden. Ambrosius, der 1518 zuletzt erwähnt wird, erscheint in allen diesen Werken als sorgfältiger schwäbischer Meister ohne die eindringliche Kraft seines großen Bruders.

Der eigentliche Großmeister der schwäbischen Schule des 16. Jahrhunderts, ja, einer der größten Künstler aller Zeiten und Völker wurde Hans Holbein der Jüngere (1497—1543), dessen Kunst deutsch ist wie die Dürers. Wenn Dürer und Holbein trotzdem beinahe als Gegensätze erscheinen, so erklärt sich das nicht nur aus dem alten Unterschiede zwischen der fränkischen und schwäbischen, der nürnbergischen und augsburgischen Kunst, sondern auch aus dem Altersunterschiede der Meister. Hatte Holbein doch die reife, runde Formensprache, die Kenntnis der Perspektive und das Verständnis der Renaissance, mit denen Dürer sein Leben lang rang, schon mit der Muttermilch eingesogen. Die Renaissanceformen waren, wenigstens in der germanischen Umgestaltung, in der auch Holbein sie feinfühlig verwertete, in Deutschland jetzt schon in so zahlreichen Vorlagen verbreitet, daß es kaum noch einer Reise nach Italien bedurfte, um sie kennenzulernen. Bis 1515 arbeitete Holbein in seiner Vaterstadt Augsburg, dann bis 1517 in Basel, bis 1519 in Luzern, bis 1526 wieder in Basel, bis 1528 in London. 1528—32 war er nochmals in Basel, 1532—43 wieder in London, wo er als Hofmaler Heinrichs VIII. in hohem Ansehen stand. Hat er Italien besucht, so ist es zwischen 1517 und 1519 von Luzern aus geschehen. Über Oberitalien aber ist er schwerlich hinausgekommen.

Dürers Geistestiefe fehlte Holbein wohl. Aber er verfügte über die schärfste Beobachtungsgabe, die ihn zum größten Bildnismaler und großen Satiriker machte, über die leichteste dekorative Phantasie, die ihn zum bedeutendsten deutschen Wandmaler und bedeutenden Kunsthandwerker werden ließ, und über eine Fülle ruhiger Herzenswärme, die sich besonders in seinen meisterhaften Tafelgemälden aussprach. Seine vollendete malerische Technik modelliert die Farben ohne sonderliche Abwandlung durch die Lichtwirkung aus ihren natürlichen Tönen heraus. Schon seine erhaltenen Zeichnungen und seine Holz- und Metallschnitte für die Buchkunst würden übrigens genügen, ihn unsterblich zu machen.

Frische Jugendarbeiten Holbeins sind z. B. die bewegte, noch an den Vater Holbein anknüpfende Kreuztragung von 1515 in Karlsruhe und die 37 reifsten jener satirischen Randzeichnungen zu Erasmus' Lob der Narrheit, auf die schon hingewiesen wurde. Dann folgen, im Baseler Museum, die lebendigen, vor blauem Himmel vergoldeten Renaissancebogen eingefügten Bildnisse des Bürgermeisters Meyer und seiner Gattin (1516) und die keck-natürlichen nackten Brustbilder Adams und Evas (1517), deren hohe Stirnen lange Zeit typisch für Holbeins Geschichtsfiguren blieben. In Luzern schmückte Holbein seit 1517 das Haus des Schultheißen Hertenstein mit leider nicht erhaltenen Wandmalereien, die heidnische und christliche, sitten- und sinnbildliche Darstellungen umfaßten. Nach Basel zurückgekehrt, entfaltete der Meister seine volle Jugendkraft (1519—26) zunächst in Bildnissen, wie dem sprechenden Profilbrustbild des Bonifazius Amerbach (1519), der warm getönten Darstellung der „Lais Corinthiaca" genannten Buhlerin (1526) und seinem vornehm ruhigen, „in trockenen Farben auf Papier" gemalten Selbstbildnis in Basel. Aber auch seine religiösen Tafelbilder dieser Zeit zeigen eine aufsteigende Entwicklung. Welcher Abstand von jener frühen Kreuztragung zu den acht neuen Passionsbildern in Basel, deren Mittelbild vielleicht das beschnittene Abendmahlsbild ebendort war. Wie klar und ruhig bei aller inneren Leidenschaftlichkeit, wie anschaulich und wohlgeordnet sind die Begebenheiten hier wiedergegeben! Wie groß sind die Einzelformen der immer noch langköpfigen und hochstirnigen Gestalten gesehen! Dann, von 1524 aber das ergreifende Bild des toten Erlösers in Basel, das vom reifsten malerischen Können zeugt! Der Leichnam Christi, der mit geöffnetem Munde und zurückgefallenem Haar auf dem Rücken daliegt, ist geradezu ein Wunder an naturnaher Durchmodellierung des fahlen Körpers.

Auf der Höhe seiner Kunst zeigen den Meister vor allem seine beiden großen Madonnenbilder von 1522 in Solothurn und von 1525 in Darmstadt. Das Solothurner Madonnenbild, das die gekrönte Muttergottes zwischen den Heiligen Ursus und Georg darstellt, ist ganz von ruhigem menschlichen Empfinden erfüllt. Die berühmte Madonna des Bürgermeisters Meyer in Darmstadt (Taf. X, Abb. 1), deren Nachbildung in Dresden wahrscheinlich um 1636 in Amsterdam für die französische Königin Maria Medici von deren Hofmaler Bartholomäus Sarburgh ausgeführt worden, ist die religiöse Hauptschöpfung seines Lebens geblieben. Knieend ließ der katholisch gebliebene Bürgermeister sich mit den Seinen zu Füßen der in einer Renaissanceniſche stehenden, gütig herabblickenden, gekrönten Jungfrau malen, die ihr nacktes Kindlein zärtlich an sich drückt. Der Einfall des Romantikers Ludwig Tieck, daß Maria ihren gesunden Sohn zu den Kindern des Bürgermeisters auf den Teppich gestellt und dafür das kranke Söhnchen des Bürgermeisters, es zu heilen, auf den Arm genommen habe, ist im Sinne unsrer Neuromantiker neuerdings aufgenommen worden, ohne uns zu überzeugen. Die sieben Gestalten des Bildes sind zu wunderbar geschlossenem Aufbau zusammengeordnet. Die Madonna ist das Urbild einer milden, blonden, deutschen Mutter. Die sechs Familienglieder, namentlich der Bürgermeister Meyer selbst und seine Söhne, sind Bildnisgestalten von erstaunlicher Kraft und Wahrheit und von inniger Beseelung durch die gleiche Andacht. Einzig ist der Schmelz der schlichten Modellierung der Köpfe und Hände, die greifbare Stofflichkeit der Wiedergabe des Teppichs und der Kleider, einzig aber auch die Verbindung unmittelbarster Lebenswahrheit mit dem Hauche stillen Gottesfriedens, der das Bild durchzieht.

Von Holbeins gleichzeitiger Tätigkeit als Baseler Fassadenmaler haben sich nur Entwürfe erhalten, im Museum z. B. eine Kopie des Originalentwurfs des „Hauses zum Tanz", dessen gemalten Scheinhallen und Lauben ein kecker Bauerntanz-Fries eingefügt war. Weitaus die wichtigsten Wandgemälde Holbeins aber schmückten den neuen großen Ratssaal in Basel. Außer einigen schwachen Bruchstücken haben sich nur einige Originalentwürfe und Kopien im dortigen Museum erhalten. Die etwas gesuchten Darstellungen aus der alten Welt waren stattlichen Hallen und Plätzen mit weiten Fernblicken eingeordnet. Blattgold verlieh dem Beiwerk echten Goldglanz.

Außerordentlich reich war in diesem Zeitraum aber auch Holbeins Tätigkeit für den Holz- und Metallschnitt der Baseler Buchkunst. Zwischen



1. Hans Holbein d. J., Die Madonna des Bürgermeisters Meyer.

Gemälde im Besitz des früheren Großherzogs von Hessen. Nach Photographie von Fr. Hanfstaengl, München. (Zu S. 216.)



2. Matthias Grünewald, Die Madonna mit dem Kinde.

Gemälde im Museum zu Kolmar. Nach Photographie von Braun u. Cie., Dornach u. Paris. (Zu S. 224.)

1523 und 1526 schnitt Hans Lützelburger, der Begründer des „Feinschnitts“, Holbeins erfindungsreiche Zeichnungen zum Alten Testament, welche die bekannten Geschichten mit möglichst wenigen Figuren anschaulich und anheimelnd wiederholen, und die berühmten Todesbilder des Meisters, die zu den packendsten Schöpfungen der deutschen Holzschnittkunst gehören. Von anderer Hand vollendet, wurden beide Folgen nach Lützelburgers Tode 1538 bei Trechsel in Lyon veröffentlicht. Die vierzig Todesbilder, die uneigentlich als „Totentanz“ bezeichnet werden, veranschaulichen alle erdenklichen Lagen, in denen die Vertreter aller Stände vom Tode überrascht werden. Eine Fülle satirischen Humors ist hineingewebt. Jedes Blatt wirkt wie die Einzelszene eines Dramas. Wie packend z. B. der Kaufmann, den der Tod von seinen Warenballen fortreißt! Die Formensprache aber verallgemeinert sich in diesen Holzschnitten doch schon zusehends.

In seiner ersten englischen Zeit (1526—28) malte Holbein fast ausschließlich Bildnisse. Schon seine zahlreichen leichtgefärbten Bildniszeichnungen in Kreide oder Kohle, von denen 87 in Windsor liegen, zeigen die erstaunliche Sicherheit seines Auges und seiner Hand. Von Holbeins ausgeführten Ölbildnissen dieser Zeit, fast durchweg Halbfiguren mit Händen in halber Wendung nach vorn, vor schlichtem Bildgrund oder einfach belebtem Wandgrund, sind besonders die künstlerisch feinfühlig aufgefaßten, mit dem ganzen Zauber seiner kernigen und doch zarten Pinselführung ausgestatteten Bildnisse Sir Henry Guildfords in Windsor (1527), des Erzbischofs von Canterbury William Warham (1527) im Lambeth House zu London, des Astronomen Nikolaus Kratzer (1528) im Louvre und das gediegene Doppelbildnis des Thomas Godsalve und seines Sohnes (1528) in Dresden hervorzuheben. Holbeins leider untergegangenes großes Familiengruppenbild seines Gönners Thomas More, das achtzehn teils stehende, teils sitzende Männer- und Frauengestalten in breiter, etwas lockerer Anordnung vor schlichtem, mit Wappen geschmücktem Wandgrund darstellte, kann als Vorläufer aller niederländischen Gruppenbildnisse des 17. Jahrhunderts angesehen werden.

Während seines dritten Baseler Aufenthalts (1528—32) malte Holbein das ausgezeichnete, leiblich und seelisch unmittelbar erschaute und frei und flüssig hingesetzte Bild seiner Frau mit ihren beiden Kindern in Basel, schwang er sich gleichzeitig jedoch, indem er den Wandschmuck des Ratssaales durch die beiden gewaltigen, leider nur in den Originalskizzen erhaltenen Darstellungen „Rehabeams Zorn“ und „Saul vor

Samuel“ vollendete, zu dem größten deutschen Wandmaler auf. Eine großartig geschlossene Anordnung verbindet sich in ihnen mit selbständig empfundener Durchbildung der einzelnen Gestalten.

In seiner letzten Londoner Zeit (1532—45), in der Holbein teils im Dienste König Heinrichs VIII., teils unter dem Schutze der deutschen Kaufleute des „Stahlhofs“, der deutschen Börse in London, stand, schuf der Meister zunächst die beiden berühmten sinnbildlichen und doch von klarem Leben erfüllten, uns nur aus kleinen Nachbildungen bekannten Wandbilder des Reichtums und der Armut im „Stahlhof“, entwickelte sich gleichzeitig aber auch zu dem gewaltigsten Bildnismaler diesseits der Alpen. Immer kühler, schlichter und wahrer wurden seine Modellierung und seine Färbung, immer erstaunlicher die unbestechliche künstlerische Wahrhaftigkeit, womit er die ganze vornehme Welt Londons und die Vertreter der deutschen Handelswelt am Themsestrande auf die Fläche bannte. Durch wärmeres Eigenempfinden zeichnen sich z. B. die Bildnisse des Kölners Derik Born in Windsor und des Falkners Cheseman von 1533 (Abb. 30) und eines zweiten Falkners von 1542 im Haag aus. Die meisten Dargestellten tragen ihren eigenen Charakter in fast ergreifender Gelassenheit, unbekümmert um die Außenwelt, zur Schau.



Abb. 30. Hans Holbein d. J., Der Falkner Cheseman.
Bildnis im Haager Museum. Nach Phot. von Fr. Hanfstaengl, München.

Durch seine Miniaturbildnisse, wie das Heinrichs VIII. in Althorp und das der Katharina Howard und anderer in Windsor, trug Holbein wesentlich zur Entwicklung dieses neuen Kunstzweiges bei, der die Benennung der mittelalterlichen Handschriftenbilder erbte. Durch sein großes, in reicher Renaissancehalle steif angeordnetes Gruppenbildnis Heinrichs VIII. mit Jane Seymour und seinen Eltern, das leider mit dem Schlosse Whitehall verbrannte, stellte er sich in deutscher Eigenart

den größten italienischen Bildnismalern an die Seite. Sein Bild der Verleihung des Freibriefes König Heinrichs VIII. an die Chirurgengilde hat sich, wenn auch von schwächeren Nachfolgern vollendet und



Abb. 31. Hans Holbein d. J., George Gisze.
Bildnis im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin. Nach Phot. von Fr. Hanfstaengl, München.

stark übermalt, in der Barbers Hall in London erhalten. Als Doppelbildnis mit lebensgroßen ganzen Gestalten sind die vortrefflich durchgeführten „beiden Gesandten“ der Londoner Nationalgalerie (1533) weltberühmt. Ein bekanntes Bild der Jane Seymour (1536) hängt in Wien, ein gutes Bild der Anna von Kleve (1539) im Louvre, ein Kinder-

bild des Prinzen von Wales in Hannover. Einen Platz für sich als lebensgroßes Bild in ganzer Gestalt nimmt das wunderbare Bild der Herzogin von Mailand in London ein, das 1909 für 1200000 Mark erworben wurde. Zu den machtvollsten und am prächtigsten ausgestatteten Hofbildnissen Holbeins aber gehören das des Herzogs von Norfolk in Windsor und das des Sieur de Morette in Dresden, das früher Leonardo da Vinci zugeschrieben wurde. Zu den köstlichsten bürgerlichen Bildnissen Holbeins zählen das reich mit Beiwerk versehene Bild des George Gisze (1532; Abb. 31) in Berlin und das des tatkräftig dreinblickenden jungen Mannes (1542) in Wien. In den letzten Bildnissen des Meisters tritt die immer schattenlosere kühle Helligkeit seiner sorgfältig verschmolzenen Fleischtöne, die immer breiter und ruhiger hingesetzte Eigenfarbe der Gewänder, die immer schlichtere, „lapidarere“ Auffassung der ganzen Persönlichkeiten, immer überzeugender hervor.

Um alle so verschiedenartigen Schöpfungen Holbeins von seinen reizvollen Entwürfen für das Kunstgewerbe bis zu seinen gewaltigsten Bildnissen und erhabensten Wandgemälden schlang die gleiche wohltuende Sicherheit der Auffassung und der ausführenden Technik das einigende Band. Eine große künstlerische Persönlichkeit steht hinter allen Schöpfungen Holbeins; und doch wirken sie, wirken namentlich seine Bildnisse so selbstverständlich wie Naturerzeugnisse.

Neben Holbein blühte in der deutschen Schweiz eine Reihe geringerer Meister, in deren Werken wir nacheinander den Spuren Schongauers, Dürers und Holbeins begegnen. Am bedeutsamsten entfalteten sich hier jetzt die Fassadenmalerei, der Buchholzschnitt und die bürgerliche Glasmalerei (S. 192); inhaltlich aber treten als Besonderheiten das Landsknechtstreiben und das Reisläufertum in den Vordergrund.

Unter den Meistern dieser Art ragt zunächst Urs Graf von Solothurn (um 1485—1530) hervor, der sich nach Schongauers und Dürers Stichen zum fruchtbaren Holzschnitt- und Glasscheibenzeichner entwickelte. Schon seine keck und flott hingesetzten Zeichnungen der Baseler Sammlung zeigen, daß er sich hauptsächlich im Bannkreis des Kriegslebens und Dirnenwesens bewegte, die er mit unvergleichlicher Urwüchsigkeit schilderte. Sittlich ernster behandelte Nikolaus Manuel von Bern, genannt Deutsch (1484—1530), derartige Gegenstände. Künstler, Dichter, Krieger und Staatsmann zugleich, war er auch als Maler tätig. Seine berühmteste Schöpfung war sein Wandgemälde des

Totentanzes (1517—21) im Garten des Dominikanerklosters zu Bern. Als Glasmaler von großer Farbenkraft erscheint er in seinen Wappenfenstern des Baseler Rathaussaales. Von seinen Ölbildern fesseln die Enthauptung des Täufers und das Parisurteil in Basel durch ihre farbenkräftige landschaftliche Stimmung und ihre gesunde Leiblichkeit im Aufputz der Zeittracht, sein grauschattiges Selbstbildnis in Bern durch seine feine Durchgeistigung. Von seiner eigensten Seite zeigen auch ihn seine in verschiedenen Sammlungen erhaltenen, oft auf farbigem Grunde weiß gehöhten Zeichnungen aus dem Landsknechtsleben, deren Formensprache sich bei derberer Auffassung manchmal derjenigen Holbeins nähert. Lebendig spiegeln sie zugleich die Zeitsitten wider.

Von Basel rheinabwärts gewandt, treffen wir im Mainzischen den großen Matthias Grünewald von Aschaffenburg (gest. um 1530), der neben Dürer und Holbein eine neue eigenartige Richtung der Malerei, die weiche, flüssige, seelischer Erregung entstammende Helldunkelmalerei, die leidenschaftliche, aus religiöser Hingabe geborene Stimmungsmalerei, die schwärmerische, von himmlischen Gesichten getragene Phantasiekunst vertrat. Zeigen Grünewalds späteren Werke auch, daß ihm die Bau- und Schmuckformen der italienischen Renaissance und die neuzeitlichen Lehren der räumlichen Gestaltung bekannt waren, so vermied er, im Gegensatz zu Dürer, der Überzeugungskraft seiner Ausdruckskunst zuliebe, doch absichtlich die feste Form, welche die Gliedmaßen in allen ihren Gelenken durchbildet und die Leiber durch ihre Gewandung hindurchfühlen läßt. Erstaunlich eindringlich ist die Gebärdensprache seiner Gestalten. Die Raumtiefe erzeugt er nicht durch perspektivische Berechnung, sondern durch Licht- und Farbenwirkungen. Auf Farbe und Licht ist alles bei ihm zugeschnitten. Auch sein Helldunkel ist farbig, und visionäre Lichtwirkungen hat kein Italiener so überzeugend veranschaulicht wie er. Schon Sandrart, der deutsche Kunstgelehrte des 17. Jahrhunderts, nannte ihn einen „hochgestiegenen, verwunderlichen Meister“ und „den deutschen Correggio“. Unsre heutigen Jungen stellen ihn hoch über Dürer und Holbein. Jedenfalls hat er, diese ergänzend, die eigensten Tiefen des deutschen Seelenlebens am selbständigsten erfaßt und am eindringlichsten wiedergegeben.

Die künstlerische Herkunft Grünewalds ist noch immer nicht einwandfrei aufgeklärt. Ansprechend erscheint die Vermutung Schmids, daß er nicht vor 1480 geboren und 1501 Schüler Hans Holbeins des

Älteren in Frankfurt gewesen sei. Daß er Italien und die Niederlande besucht haben müsse, ist neuerdings nicht eben überzeugend verteidigt worden. Wir können beides getrost dahingestellt sein lassen. Daß auch ihm Anregungen von außen zugeflossen, ist selbstverständlich. Jedenfalls aber hat er alle fremden Anregungen im höchsten Maße verarbeitet in sein grunddeutsches Wesen aufgenommen; und jedenfalls hat er sich aus der ober- und mittelrheinischen Malerei des 15. Jahrhunderts rasch zu dem selbständigen Meister entwickelt, der einzig in seiner Art blieb.

Als frühestes erhaltenes Bild des Meisters dürfen wir die um 1503 entstandene Verspottung Christi in München ansehen, die seine Eigenart noch in der Entwicklung begriffen zeigt. Tief ergreifend wird das Jammerbild des stumm leidenden, mit verbundenen Augen und gefesselten Armen dasitzenden Heilands veranschaulicht, auf den von allen Seiten eingehauen, eingepeitscht, eingetrommelt und gepfiffen wird. Echt grünewaldisch sind schon die sprechenden, obgleich nicht im einzelnen durchgebildeten Hände und das tiefenbildende Dämmerlicht des Mittelgrundes. Auch die schwärmerische kleine Kreuzigung in Basel gehört der Frühzeit Grünewalds, um 1505, an. Rührender ist der Schmerz des Johannes, überzeugender die Erleuchtung des Hauptmanns unter dem Kreuze niemals wiedergegeben worden; und wunderbar schließt die grell-schwüle Stimmung der Landschaft sich dem Schmerzensausdruck an. Nach 1510 aber entstand Grünewalds beglaubigtes Hauptwerk im Kolmarer Museum, die drei köstlichen Flügelpaare des Antoniusaltars aus Isenheim. Lebhaft bewegt, von scharf einfallendem Oberlicht umspiegelt, stehen die machtvollen, standbildartigen Gestalten der Heiligen Antonius und Sebastian auf den festen Flügeln. Die Staffel unter dem Mittelbilde stellt die Beweinung Christi neben seinem offenen Grabe in neuartiger Anordnung dar. Bei geschlossenen Flügeln zeigt deren Außenseite die leidenschaftlich erregte, aller *zeichnerischen* Körperlichkeit spottende, ihrer *malerischen* Leiblichkeit nach aber unübertroffene Darstellung des Gekreuzigten mit den Seinen. Als neu eingeführter Zeuge weist Johannes der Täufer zum Heiland empor. Ist das äußere Flügelpaar geöffnet, so erscheint in der ganzen Breite des Mittelschreins die mystische Darstellung der in duftiger, atmosphärisch erregter Landschaft zärtlich über ihr neugeborenes Kind gebeugten Muttergottes, die an einem spätgotischen Tempeltor dasitzt. Vom farbigen Himmelslicht umwogt huldigen ihr unendliche Scharen in der offenen Tempelhalle herabgeschwebter, musizierender und jubelnder Engel (Taf. X, Abb. 2).

Merkwürdig ist die zweite, gekrönte Muttergottes, die sich links in der gotischen Halle knieend an der Huldigung beteiligt. Der spätgotische Tempel scheint der alte Bund zu sein, der dem neuen huldigt.

Neben diesem Bild ist auf den Innenseiten der Außenflügel links die Verkündigung mit neuartigem Ausdruck des Erschreckens in der vor dem Engel zurückfahrenden Jungfrau, rechts aber die Auferstehung des Heilands dargestellt, dessen „Astralleib", deutlich als solcher gekennzeichnet, emporschwebt. Wird dann auch das innere Flügelpaar geöffnet, so erscheinen im Mittelschrein die großartigen, von unbekannter Meisterhand in Holz geschnitzten Heiligengestalten, auf den Innenseiten der Flügel aber zur Linken die heiligen Einsiedler Paulus und Antonius in der Wüste, deren phantastische Landschaft an die Donauschule erinnert, zur Rechten die Versuchung des hl. Antonius, auf den in schauriger Felsenwildnis der ganze Teufelsspuk der Hölle losgelassen ist. Die breite, volle Formensprache dieser Bilder ist hier und da realistisch bis zur Häßlichkeit, ihr malerischer Vortrag, der selbst das Haupt- und Barthaar schon als weiche Massen behandelt, ist leicht und flüssig, die satten Lokalfarben werden durch die starken Lichtwirkungen überall gebrochen und verklärt. Alles in allem ist der Isenheimer Altar das größte und großartigste Werk der ganzen deutschen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts, das sich erhalten hat.



Abb. 32. Matthias Grünewald, Der Gekreuzigte mit Maria und Johannes.
Gemälde in der Kunsthalle zu Karlsruhe. Nach Phot. von Fr. Bruckmann A.-G., München.

Nach 1517 malte Grünewald einen Altar für Aschaffenburg, zu dem wahrscheinlich das malerisch reizvolle, durch Konrad Lange eingehend

gewürdigte, Madonnenbild der Pfarrkirche zu Stuppach und der Flügel mit der „Gründung der Basilica Santa Maria maggiore“ im Münster zu Freiburg gehören. Um 1522 entstand die bis zur Verzerrung pathetische, zeichnerisch vernachlässigte, malerisch gewaltige, ganz breit und weich hingesetzte Kreuzigung der Karlsruher Kunsthalle (Abb. 32). Zu Grünewalds letzten Werken, die er für den Kurfürsten Albrecht von Brandenburg in Halle schuf, gehört das große Mittelbild des Mauritiusaltars in München, das in machtvoll körperlicher Anordnung und lichtdurchflossener, malerischer Pinselführung die Bekehrung des heiligen Mohren durch den prächtig angetanen hl. Bischof Erasmus mit den Zügen des Kardinal-Kurfürsten darstellt, gehört aber auch die ergreifende Altarstaffel mit der Beweinung Christi und dem Stifter in der Aschaffenburger Stiftskirche. Die kleine Zahl sicherer erhaltener Gemälde des merkwürdigen Meisters genügt, uns seine große künstlerische Persönlichkeit in ergreifender Deutlichkeit vor Augen zu stellen. Eine eigentliche Schule konnte Grünewald bei seiner ausgesprochenen Eigenwilligkeit kaum bilden. Das innerste Wesen seiner geistig seelenvollen, von malerischem Helldunkel getragenen Ausdruckskunst aber läßt sich rheinabwärts durch einige Zwischenglieder, wie wir sehen werden, bis zu Rembrandt van Rijn verfolgen, als dessen großen oberdeutschen Vorläufer wir Grünewald ansehen.

Älter als Grünewald war doch wohl Hans Baldung, genannt Grien, der, zwischen 1476 und 1480 von schwäbischen Eltern in Weyersheim bei Straßburg geboren, als Straßburger Ratsherr gestorben, nahe Beziehungen zum Markgrafen Christoph von Baden unterhielt und das Hauptwerk seines Lebens in Freiburg schuf, wo er von 1512 bis 1516 weilte. Daß Baldung sich nach Dürer gebildet, in dessen Werkstatt er vor dessen zweiter italienischer Reise gearbeitet zu haben scheint, ist klarer, als daß später Grünewald ihn entscheidend beeinflußt hat, mit dessen malerischer Auffassung er wenig gemein hat. Seine Zeichnung zeigt einen gewissen großen Wurf, ist aber leerer als die Dürers, härter als die Grünewalds. Es ist ihm mehr um die bildnerische Leiblichkeit der Einzelgestalten als um seelische Vertiefung, malerische Haltung oder räumlichen Zusammenschluß zu tun. Seine Phantasie schwelgt in nackter Weiblichkeit, in Todesbildern und Hexensabbaten, weiß aber auch die religiösen Stoffe mit kräftigem Leben und wuchtigem, etwas äußerlichem Pathos zu erfüllen. In der Zeichen- und Holzschnittkunst bildete er die Helldunkeltechnik, die auf farbigem Grunde weiße Lichter erhöht oder ausspart,

zu großer Meisterschaft aus. Unter seinen Helldunkelholzschnitten zeigen der Hexensabbat und der Gekreuzigte bei aller Gegensätzlichkeit der Empfindung die gleiche Beherrschung der menschlichen Formen und die gleiche, etwas theatralische Leidenschaftlichkeit der Bewegung. Seine Holzschnitte der Klage um Christus und der merkwürdigen Darstellung, wie der Heiland mit dem Kopfe nach unten von Engeln gen Himmel getragen wird, kennzeichnen seine Vorliebe für kühne Verkürzungen. Als gefeierten Glasmaler lernen wir Hans Baldung im Freiburger Münster kennen (S. 191). Wie er in frischer Jugendkraft malte, vergegenwärtigt uns seine etwas formenharte, aber farbenfrische „Anbetung der Könige" (um 1507) im Berliner Museum. Sein kirchliches Hauptwerk ist der Hochaltar des Freiburger Münsters (1512—16), dessen Mittelbild die Krönung Marias in visionärem, doch etwas hartem Lichte zeigt. Ganz er selbst ist er im Martyrium Dorotheas im Rudolphinum zu Prag (1520) und im Tod Marias (1521) in Sankt Maria im Kapitol zu Köln. In seinen späteren Darstellungen bevorzugt er mythologische und sinnbildliche Vorwürfe mit nackten Frauen, in deren Wiedergabe er immer zierlicher und gewundener wird, was man mit Glaser als Rückkehr des Zeitgeschmacks zur gotischen Biegung auffassen mag. Von seinen Allegorien zeigen die beiden Bilder in Basel, die den Tod als Würger darstellen, zeigen die „himmlische und irdische Liebe", auch die beiden Hexen genannt, im Städelschen Institut, zeigen aber auch die beiden Bilder in Madrid und das merkwürdige Bild der sieben Lebensstufen bei Frau von Harck in Leipzig ihn in seinem eigensten Fahrwasser.

Hauptsächlich als Meister der vervielfältigenden Kunst fesseln uns die elsässischen Künstler, die unmittelbar auf Baldung folgen. Johannes Wechtlin, der von 1506 bis 1526 in Straßburg wirkte, hat namentlich den Helldunkelholzschnitt, in dem er das Weiß der Lichter und das Graugrün des Grundes mit zur Modellierung benutzte, weiterentwickelt. In heidnischen Darstellungen, wie dem Orpheus, ist er am meisten in seinem Elemente. Nicht weniger bedeutend ist Hans Weiditz, der, von Hans Burgkmair ausgegangen, seit 1522 in Straßburg hauptsächlich für Augsburger Verleger arbeitete. Als den Petrarcameister, wie man ihn früher nach seinen Holzschnitten für Petrarcas Trostspiegel nannte, hat Röttinger ihn erkannt. In seiner selbstempfundenen Romantik und klaren Ausdrucksweise reiht er sich, ohne zu den Größten zu gehören, den klassischen deutschen Meistern dieses Zeitalters an.

* * *

Den Schöpfungen der süddeutschen Malerei hat das weite Gebiet im Norden der Mainlinie keine ebenbürtigen Leistungen zur Seite zu stellen. Den Osten Norddeutschlands beherrschte der von Franken eingewanderte Meister Lukas Cranach mit seinen Söhnen und Schülern. Im mittleren Norddeutschland, in Westfalen, trat der Einfluß Dürers am stärksten hervor. Im Nordwesten, namentlich am Niederrhein, blieb der niederländische Einfluß maßgebend.

In den sächsischen Landen zog Friedrich der Weise, der auch Dürer wiederholt Bestellungen zuwandte, eine Reihe auswärtiger Künstler an seinen Hof zu Wittenberg. Sein Hofmaler seit 1504 war Lukas Cranach der Ältere (1472—1553) von Kronach in Oberfranken, der sich offenbar unter dem Einfluß der Donauschule (S. 206) oder doch in gleicher Richtung mit ihr zu einem Meister von eigenartiger, wenn auch unsteter Kraft entwickelt hatte. In seinen jüngeren Jahren taucht er in München und Wien auf. In Wittenberg, wo Barbari ihn beeinflußte, zog er als fertiger Meister ein. Neben seiner Hofstellung, die ihn 1508 nach den Niederlanden führte, bekleidete er hier wiederholt die Würde eines Ratsherrn, ja, des Bürgermeisters, und spielte im Anschluß an Luther und die Seinen eine hervorragende Rolle im geistigen Leben der norddeutschen Residenz- und Universitätsstadt.

Die zahlreichen Werke, die Cranach mit seinem Wappen, der Flügelschlange, bezeichnete oder von seinen Söhnen oder anderen Gesellen bezeichnen ließ, sind außerordentlich ungleich an Wert. Einige Jahrzehnte lang glaubten wir das Lob, das seine Zeitgenossen und noch unsre Väter ihm spendeten, nur auf die frischen, leidenschaftlichen, an Dürer und an Grünewald erinnernden Werke seiner Frühzeit, nicht aber auf seine späteren Bilder beziehen zu dürfen, die unter dem handwerksmäßigen Betriebe seiner Wittenberger Werkstatt und unter dem kleinstädtischen Geschmack seiner Besteller zu verkümmern schienen. Seit kurzem aber bekennt man sich unter dem Vortritt Glasers wieder zu einer Auffassung des Meisters, die gerade in Cranachs späteren Zimmerbildern mit ihrer Rückkehr zu gotischem Formengefühl, zu vereinfachter Farbengebung und zu härterer, aber zierlicherer, oft gewundener Linienführung eine bewußt neue und eigenartige Stilbildung sieht. Daß auch diese Spätrichtung Cranachs ein deutscher Sonderstil ist, der der sächsischen Sondergotik seiner Zeit (S. 153) entspricht, ist ebenso unbestreitbar wie die Tatsache, daß Cranachs Jugendbilder die Eigenhändigkeit vor der Mehrzahl der Bilder voraushaben, die in seiner Spätzeit seine Werkstatt

verließen. Bezeichnet Worringer den Meister gerade im Hinblick auf seine späteren Werke als „den ersten Maler eines neuen, bürgerlichen Publikums“, so meint Glaser, die Spätgotik dieser kleinen Zimmerbilder, die



Abb. 33. Lukas Cranach d. Ä., Die Ruhe auf der Flucht.
Ein Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin. Nach Phot. von F. u. O. Brockmann Nachf. (R. Tamme), Dresden.

vorzugsweise zierlich glatte, wenig oder gar nicht bekleidete Frauen in heitern Handlungen zeigen, im Gegensatz zu der wuchtigen Barockempfindung der deutschen Spätgotik Grünewalds als das Rokoko dieser Richtung bezeichnen zu sollen. Derartige Vergleiche sind aber natürlich nicht

wörtlich zu nehmen. Schließlich trägt doch diese, wie jede Kunstübung ihren Maßstab in sich selbst.

Auffallend ist der rasche Stilwechsel in Cranachs frühesten bekannten, einschließlich der ihm nur zugeschriebenen Schöpfungen. Auf anderem Boden als die leidenschaftliche, landschaftlich malerisch empfundene Kreuzigung von 1503 in München, die ihm heute allgemein zugeschrieben wird, steht die köstliche, beglaubigte, formenfrische und farbensatte „Ruhe auf der Flucht“ von 1504 im Berliner Museum (Abb. 33), in der die üppige Landschaft wunderbar poesievoll mit der Rast der von Engeln umspielten heiligen Familie zusammenklingt. Auf anderem Boden als das schon akademischer gezeichnete und dünner gemalte Martyrium der hl. Katharina von 1506 in Dresden, dessen einen Flügel die Sammlung Speck in Lützschena besitzt, ist der 1505 von Friedrich dem Weisen und seinem Bruder Johann dem Beständigen gestiftete, 1509 vollendete Annenaltar der Marienkirche zu Torgau gewachsen, den Rieffel in dem für das Städelsche Institut erworbenen Altar mit der etwas locker, aber ansprechend einer reichen Renaissancehalle eingeordneten Gruppe der heiligen Sippe und den Stiftern wieder nachgewiesen hat. Daß dieses Werk erst nach Cranachs niederländischer Reise vollendet worden, sieht man ihm an.

Die vorzügliche nackte stehende Venus von 1509 in Petersburg zeigt noch den hochovalen Kopf der Berliner Maria von 1504 mit seinen starken Wangen und seiner schmalen, hohen Stirn. Dann folgten der großartige lebensvolle Marienaltar mit den Stifterflügeln in Wörlitz und die prächtige, idyllisch landschaftlich gestimmte Madonna des Breslauer Domes, die im ganzen noch die gleichen Typen zeigen. Die Jahreszahl 1514 tragen die prächtigen Bildnisse Heinrichs des Frommen und seiner Gemahlin in Dresden, nahezu die frühesten lebensgroßen Einzelbildnisse in ganzer Gestalt, die überhaupt bekannt sind (S. 127 u. 209). Mehr prächtig als malerisch wirken die blattgoldreichen Trachten; die Köpfe, die Hände und die Hunde aber gehören in ihrer schlichten, doch eindringlichen Behandlung zur besten Pinselkunst der Zeit.

Noch deutlicher als alle diese Gemälde spiegeln übrigens die Kupferstiche und Holzschnitte Cranachs seinen früheren Werdegang wider. Die frühesten datierten Kupferstiche, wie die eigenartige „Buße des hl. Chrysostomos“ und die packenden Brustbilder Friedrichs des Weisen und seines Bruders sind freilich erst 1509 und 1510 entstanden. Die Holzschnitte Cranachs aber beginnen nach den neueren Zuschreibungen schon mit den

nicht äußerlich beglaubigten Kreuzigungen von 1502, auf denen wieder die Zuschreibung jenes Kreuzigungsgemäldes von 1503 an Cranach beruht.

Seit 1515 vermindert sich der sprunghafte Stilwechsel in Cranachs Gemälden; 1516 ist sein neuer Frauentypus mit kleineren Nasen und Untergesichtern, schlankeren Wangen, mächtiger vorspringenden Stirnen vollendet. Maßgebend für diese Entwicklung sind die Darstellungen der „Verlobung der hl. Katharina“ in Wörlitz und in Pest, dann aber, von 1518, die Madonna im Dome zu Glogan, von 1520 das ruhige, stimmungsvolle Bild der Bamberger Galerie, das die Verehrung der Heiligen Wilibald und Walburga durch den knieenden Erzbischof von Bamberg darstellt.



Abb. 34. Hans (?) Cranach, Apollo und Diana. Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin. Nach Phot. von F. u. O. Brockmann Nachf. (R. Tamme), Dresden.

Mit diesem Bilde sehen wir uns plötzlich in den Kreis der „Pseudogrünewald-Bilder“ versetzt, d. h. der Bilder, die zu einer Zeit, die weder die Jugendentwicklung Cranachs noch die echten Werke Grünewalds (S. 223) kannte, diesem Meister zugeschrieben wurden. Daß alle diese Werke teils eigenhändige Bilder, teils Werkstattbilder Cranachs aus den 1520er Jahren sind, ist offensichtlich; und allgemein zugegeben wird heute auch, daß Bilder dieser Reihe, wie die Heiligen Barbara und Katharina in Dresden und die hl. Anna selbdritt in Berlin eigenhändige Werke Lukas Cranachs sind, während ihre Mehrzahl, deren berühmteste der große Flügelaltar von 1529 in der Marienkirche zu Halle und die großen Heiligenflügel in der Schloßgalerie zu Aschaffenburg sind, nur der Werkstatt Cranachs angehören. Flechsig erkennt nicht nur in den meisten Pseudogrünewald-Bildern, sondern auch in zahlreichen Bildern, die bisher allgemein für eigenhändige Werke Cranachs galten, die Hand seines 1537 „in zarter Jugendblüte“ gestorbenen Sohnes Hans Cranach. Das inschriftlich be-

glaubigte Bild Hans Cranachs, Herkules und Omphale, von 1537 im Nürnberger Privatbesitz, zeigt in seiner weniger plastischen Modellierung und seinem weniger energischen Ausdruck aber Eigenzüge, die sich in den meisten der kleineren, auf Hans zurückgeführten mythologischen Bilder, wie „Venus und Amor“ in Schwerin, dem „silbernen Zeitalter“ in Weimar, dem mittelalterlich-romantisch aufgefaßten „Parisurteil“ von 1527, in Kopenhagen, „Apollon und Diana“ von 1530 in Berlin (Abb. 34), so wenig überzeugend erkennen lassen wie in den sinnbildlichen Darstellungen der Reformation, „Sündenfall und Erlösung“, deren älteste von 1529 sich in Prag und in Gotha befinden. Jedenfalls hat der ältere Lukas Cranach alle diese Bilder unter seinem Namen in die Welt geschickt, und jedenfalls beweist sein kräftiger Kupferstich des Kardinals Albrecht von Brandenburg von 1520, neben den beiden Stichen Luthers als Mönch von demselben Jahre, und dem köstlichen Profilstich Luthers von 1521, daß Cranachs lutherische Gesinnung ihn nicht hinderte, Altarwerke für den Kardinal zu malen.

Zu Cranachs charakteristischen Spätbildern, welche die Kraft seiner eigenen Hand zeigen, gehören noch „Samson und Delila“ von 1529 im Augsburger Rathaus, Adam und Eva von 1531 in Dresden, ja, selbst die bereits akademisch glatte Lucrezia der Feste Koburg und der „Mund der Wahrheit“ von 1534 in Schleißheim. Cranachs weibliche Typen zeigen jetzt oft eine echte „tête carrée“ mit chinesisch schief gestellten Augen; die Männerköpfe werden schematischer regelmäßig zugeschnitten, die Landschaften aus dem Gedächtnis hinzugefügt. Übrigens ist die Eigenhändigkeitsfrage bei all den zahlreichen kleinen mythologischen und allegorischen Bildern, deren nackte Gestalten manchmal fast wieder nach gotischer Art ausgebogen erscheinen, weniger wichtig als die Erkenntnis, daß die ganze Cranachsche Werkstatt, die mit Bestellungen aus Bürger- und Adelskreisen überhäuft war, sich einen neuen norddeutschen Zeitstil schuf. Zu den besten Bildnissen dieser Zeit gehören der farbig gekleidete junge Mann (1521) in Schwerin, Luther als Junker Jörg (1522) in der Leipziger Stadtbibliothek, Albrecht von Brandenburg in lebensgroßer Halbfigur (1526) und als Hieronymus im Gemache (1527) in Berlin, die Verlobtenbildnisse Johann Friedrichs des Großmütigen und seiner Braut, der Prinzessin Sibylle von Cleve (1526) in Weimar; die kernigen Bildnisse der Eltern Luthers (1527) in der Wartburg, aber auch das markige, lebensgroße Bildnis Heinrichs des Frommen in ganzer Gestalt vor rotem Grunde (1537) in Dresden.

Als Hans Cranach 1537 gestorben, Lukas Cranach der Ältere selbst Bürgermeister von Wittenberg geworden war, bestellte dieser seinen jüngeren, 1515 geborenen Sohn Lukas zum Leiter seiner Werkstatt und veränderte sein Künstlerzeichen, dem er liegende statt der stehenden Flügel gab. Zu den volkstümlichsten Darstellungen dieser eigentlichen Spätzeit des Meisters gehört der Jungbrunnen (1546) in Berlin. Daß er das große Schlußbild seines Lebens, das mächtige Altarbild der Stadtkirche zu Weimar, wo er starb, die protestantische Erlösungsallegorie mit dem alles beherrschenden Gekreuzigten in der Mitte, mit Luther und Cranach unter den Leidtragenden und dem prächtigen Stifterpaare, 1552 noch selbst begonnen hat, erscheint uns unzweifelhaft, wenn wir Flechsig auch zugeben, daß Lukas Cranach der Jüngere, von dem vielleicht auch schon das berühmte „Selbstbildnis" seines Vaters von 1550 in den Uffizien herrührt, das meiste an der Ausführung getan hat. Sei dem, wie ihm wolle. Schließlich müssen wir Cranach doch als ganze Künstlerpersönlichkeit nehmen, wie er war; und daß der Zeitgeschmack ihm heute günstiger ist als noch vor zehn Jahren, ist sicher kein Verlust der deutschen Kunstgeschichte.

Die Aussonderung aller eigenhändigen Werke Lukas Cranachs des Jüngeren (1515—86) aus der Masse der Cranachschen Werkstattsarbeiten, die zwischen 1537 und 1553 entstanden, ist nicht leicht. Im allgemeinen erkennen wir die Bilder des Sohnes an ihrer flaueren, wenn auch freieren Zeichnung, an ihrer flüssigeren, dünneren Malweise und ihrer matteren, bräunlich tonigeren Färbung. Die Stadtkirche in Wittenberg und die Dresdner Galerie sind reich an Werken seiner Hand. Sein Hauptwerk aber ist das Altarblatt der Schloßkirche zu Augustusburg, dessen Mitte der Gekreuzigte in malerischer atmosphärischer Stimmung einnimmt, während die zahlreichen Bildnisgestalten zu seinen Füßen von breitem persönlichen Leben erfüllt sind. Als Bildnismaler steht Lukas Cranach der Jüngere überhaupt auf der Höhe seiner Zeit. Dem prächtigen, 1556 gemalten Bildnis des Kurfürsten Joachim II. von Brandenburg im Berliner Schlosse folgten z. B. die lebensgroßen Bildnisse des Kurfürsten August, der Kurfürstin Anna und ihrer Kinder (1564 und 1565) im Historischen Museum zu Dresden, die mit ihren Schlagschatten schon eine räumliche Wirkung erstreben.

Einen provinziellen Charakter bewahrte die Malerei des 16. Jahrhunderts im Westen Norddeutschlands. In Dortmund malten die mit-

telmäßigen Meister Viktor und Heinrich Dünwege 1521 das große Altarwerk der katholischen Pfarrkirche, dessen Mittelstück den Kalvarienberg in noch altertümlich strenger und gedrängter Anordnung darstellt.

In Soest, der alten Kunststadt, blühte jetzt Heinrich Aldegrever (1502 bis nach 1555), ein tüchtiger, von Dürer beeinflußter Maler und Kupferstecher, dessen Gemälde, der hart gemalte Schmerzensmann (1529) im Rudolphinum zu Prag und die prächtige Halbfigur eines vor weiter Landschaft von vorn gesehenen Jünglings (1540) in der Galerie Liechtenstein zu Wien, selten und neuerdings sogar bestritten sind. Als Kupferstecher aber zählt Aldegrever zu den fruchtbarsten „Kleinmeistern". Seine zahlreichen, vielfach benutzten Ornamentstiche gehören zu den Trägern der deutschen Renaissance, und seine kecken Darstellungen aus dem Volksleben mit ihren langen, zugreifend bewegten Gestalten überzeugen gerade durch ihre westfälische Knorrigkeit.

In Münster herrschte weniger eigenartig, doch in ausgesprochener niedersächsischer Selbständigkeit Ludger to Ring der Ältere (1497 bis 1547), mit seinen Söhnen Hermann (1520—97) und Ludger to Ring dem Jüngeren (1522—82). Ludger to Rings des Älteren Wand- und Tafelbilder im Dom zu Münster und sein männliches Bildnis in Berlin lenken mit ihrer klaren Leiblichkeit doch schon von der älteren Art der Dünwege in neuzeitlichere Bahnen ein. Hermann to Rings Hauptschöpfung aber sind die drei großen silbergelb leuchtenden Gemäldefenster mit Passionsdarstellungen im Dom zu Münster, die schon voll in Renaissanceformen prangen.

Vielseitiger, farbenprächtiger und formenreicher als die westfälische erblühte die gleichzeitige niederrheinische Malerei im vollen 16. Jahrhundert. Scheidet der „Meister des Todes Marias", nachdem er mit großer Wahrscheinlichkeit als der Antwerpner Joos van Cleve der Ältere (S. 256) erkannt worden ist, aus der kölnischen Schule aus, so gehört ihr als der eigentliche kölnische Hauptmeister des 16. Jahrhunderts doch Bartholomäus Bruyn (1493—1555) an, der auf Joos van Cleves und Jan Joest van Haarlems (S. 258) oder von Calcars Schultern steht. Den unmittelbarsten Anschluß an diese Meister verraten seine früheren Kirchenbilder; aber selbst die Hauptwerke seiner mittleren Zeit, wie die Altarflügel mit Darstellungen aus dem Leben des Heilands in der Stiftskirche zu Essen (1522—27) und die prunkenden Darstellungen aus der Legende des hl. Viktor und der hl. Helene im Dom zu Xanten (1529—34), schließen sich in ihrer kräftig natürlichen Formensprache und ihrer feurigen Färbung

noch an jene Meister an. In den Xantener Bildern regt sich daneben in dem geregelten Aufbau schon deutlicher die neuzeitliche Absichtlichkeit. Am bedeutendsten ist Bruyn jedoch als Bildnismaler. Zu den schönsten seiner scharf beobachteten und schlicht wiedergegebenen Bildnisse, deren Modellierung entfernt an die Holbeins erinnert, gehören die des Bürgermeisters Johann von Rheidt (1525) und eines jungen Ehepaares (1534) in Berlin, des Bürgermeisters Arnold von Brauweiler (1535) und des Peter Clapis (1537) in Köln. Bruyns spätere Historienbilder aber sind geradezu typisch für die Verheerung, welche die Nachahmung italienischer Formen und Farben in der deutschen wie in der niederländischen Kunst anrichtete. An die Stelle kraftvoller Unmittelbarkeit ist verblasene Nachahmung getreten. Zwischen der italienischen und der italienisch-niederländischen Strömung hin und her getrieben, verlor die deutsche Kunst um diese Zeit allmählich die Kraft, selbst zu sehen, zu empfinden und zu gestalten, die sie in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in so hohem Maße besessen hatte.

2. Die niederländische Kunst dieser Zeit.

Unter der Herrschaft Kaiser Karls V. erfreute sich das ganze Gebiet der Niederlande, das jetzt vom friesischen Norden bis zum wallonischen Süden einen Kreis des Deutschen Reiches bildete, in der ersten Hälfte der 16. Jahrhunderts der reichsten Blüte des Handels, der Gewerbe und der Künste. Antwerpen eroberte sich, Brügge überflügelnd, rasch die Führung; aber die gleichen künstlerischen Bestrebungen verbanden schon infolge der Berufung der Meister von Stadt zu Stadt, trotz aller örtlichen Unterschiede, alle Teile des Gebietes zu einem künstlerisch ziemlich einheitlich empfindenden Ganzen.

Bis zur Mitte des Jahrhunderts entwickelte die niederländische Kunst sich aber auch nahezu in der gleichen Richtung wie die deutsche.

Auf Schritt und Tritt empfinden wir mit Schmerzen, welche Fülle von flämischen und holländischen Meisterwerken des 16. Jahrhunderts in den niederländischen Freiheitskriegen untergegangen ist. Waren doch schon 1554 im Kriege Karls V. gegen Heinrich II. von Frankreich die ersten jugendfrischen Schlösser der niederländischen Renaissance wieder zerstört worden, und sollen im August 1566 beim ersten Auflodern des Aufstandes doch in Brabant und Flandern binnen drei Tagen vierhun-

dert Kirchen und Kapellen geplündert und ihrer Kunstschätze, die auf die Straßen geworfen wurden, beraubt worden sein. Gerade in den Niederlanden ergibt sich daher aus der Urkundenforschung und aus der schriftstellerischen Überlieferung vielfach ein anderes, reicheres kunstgeschichtliches Bild als aus den erhaltenen Werken, an die wir uns gleichwohl in der Hauptsache halten müssen.

Um die Aufnahme und die Verarbeitung der Formensprache der italienischen Renaissance dreht sich auch der Entwicklungskampf der niederländischen Baukunst dieses Zeitraums, der sich in drei auf der ganzen Linie unterscheidbaren Bahnen vollzieht.

Die erste, die Übergangsphase, ist ihrem Wesen nach noch spätgotisch, nimmt aber nach und nach eine Reihe von italienischen Einzelmotiven auf, die sie willkürlich verarbeitet. Die zweite hat die Formen der italienischen Renaissance mit Liebe an den Quellen studiert und läßt sie mit erträglichem Verständnis, manchmal aber auch mit eigener Empfindung im Zusammenhang an niederländischen Bauten erstehen. Die dritte erzeugt jene national-niederländische Rückwirkung, welche die fremden Formen in nordische umwandelt und diese geschickt und phantasievoll zu der schon barock angehauchten niederländischen Hochrenaissance weiterentwickelt.

Die kirchliche Baukunst hatte in den Niederlanden nach 1500 zwar noch eine Reihe begonnener Bauten im alten gotischen Stil zu vollenden, Neuschöpfungen aber nur in geringer Anzahl auszuführen. Am Bau der Antwerpner Kathedrale folgte seinem Vater Hermann 1503 Dominicus de Waghemakere, der ihre Turmspitze vollendete. Sainte-Gudule in Brüssel erhielt ihre große nördliche Chorkapelle erst 1534 bis 1539. Unter den wenigen kirchlichen Neubauten oder neubauartigen Umbauten dieser Zeit in den Niederlanden aber ist namentlich die fünfschiffige, mit einem Kapellenkranz ausgestattete Jakobskirche in Lüttich (1513—38) ausgezeichnet, deren prächtige spätgotische Netzgewölbe wie mit Spitzen in fein durchbrochener Arbeit besetzt sind.

Auch die weltliche Baukunst hielt in den Niederlanden noch lange an der Spätgotik fest. Schlechthin spätgotisch wirken z. B. das prachtvolle Rathaus zu Middelburg, dessen breite Blendarkadenfassaden Anthonis Keldermans der Ältere von Mecheln 1512 entwarf. Auch das üppig gegliederte, an schwermütigen geschichtlichen Erinnerungen reiche „Brothaus" (1514—25), die alte Königsherberge am Markt zu Brüssel, prangte in reichster Spätgotik, die seine jetzige Erneuerung freilich kaum noch ahnen läßt. Echter erhalten ist das stattliche, reich ge-

gliederte, schon mit ausgeschwungenem Hochgiebel ausgestattete „Schifferhaus“ von 1531 zu Gent, das die „flamboyante“ Spätgotik mit feinem Anstand zur Schau trägt. Die Kenntnis der Renaissanceformen wird zunächst, wie in Deutschland und keinesfalls früher als dort, durch Stiche und Gemälde der Meister vermittelt, die Italien besucht hatten. Renaissanceformen in schärferer Ausprägung erscheinen erst in den Baulichkeiten der Bilder Mabuses (S. 256), der 1508, und Orleys (S. 257), der jedenfalls auch in Italien war. Aus Abbildungen der Entrée joyeuse des Kaisers in Brügge aber ersehen wir, daß dem Schaugepränge hier schon 1515 Renaissanceformen nicht fremd waren.

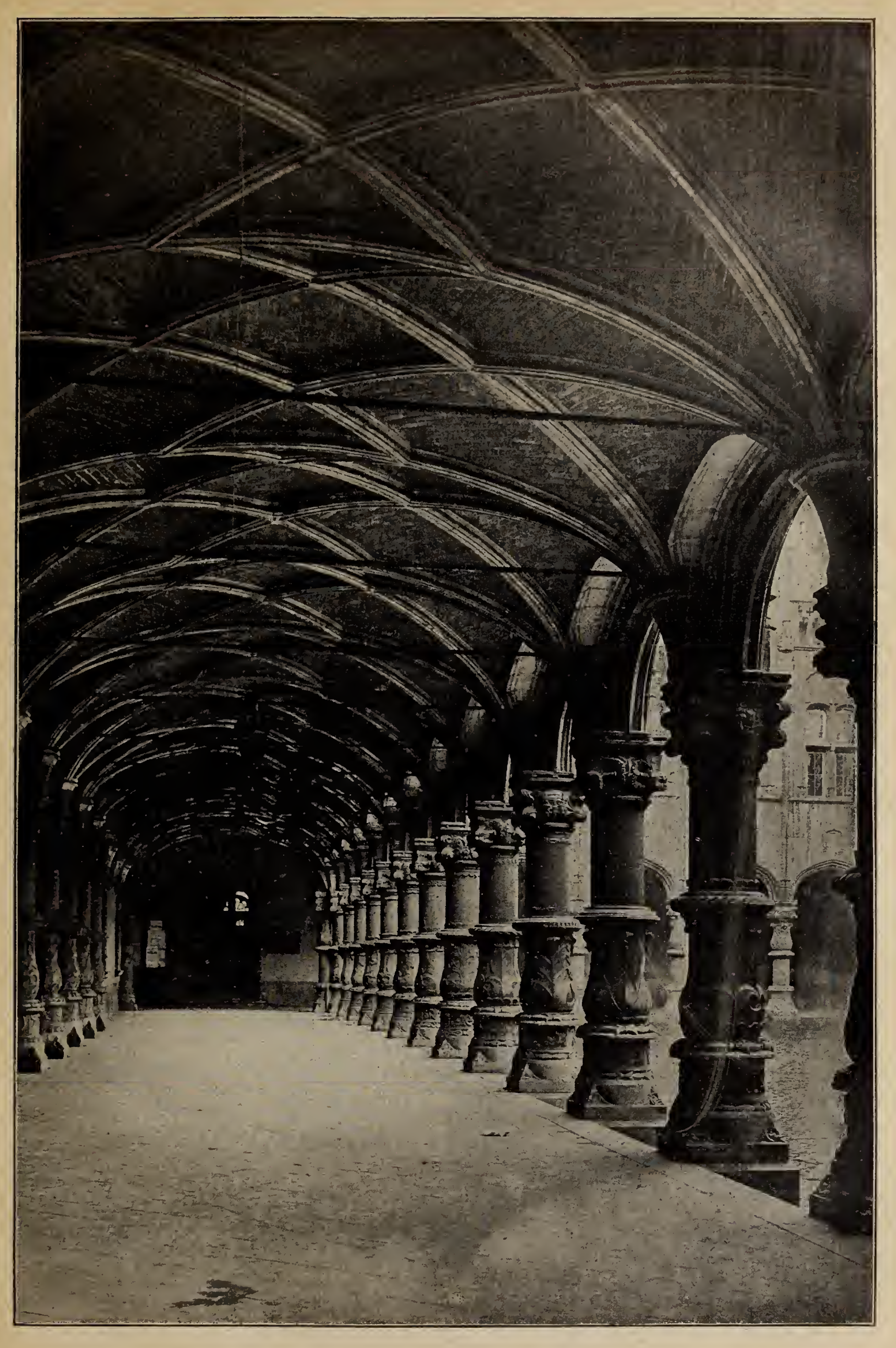
In greifbarer Plastik erscheinen Renaissancemotive zuerst in der reichen spätgotischen Kleinarchitektur der niederländischen Kamine, Lettner, Chorgestühle und Grabmäler der frühen Jahrzehnte des Jahrhunderts. Zu den ältesten gehören die Füllhörner, Knäblein und Halbkränze am gotischen Kamin des Stadthauses zu Bergen op Zoom. Balustersäulchen, Akanthuskelche und Kranzträger erscheinen 1520 an der Grabtafel des Professors Bogaert in der Peterskirche zu Löwen. Runde Zierschilder schmücken die Balustersäulen der beiden vor 1527 vollendeten Kamine im Rathause zu Courtrai.

Der führende Baumeister, der auch in Großbauten noch wesentlich zur spätgotischen Übergangszeit gehört, war Rombout Keldermans von Mecheln (gest. 1531), der Architekt Karls V. Der Entwurf des spätgotischen Teiles des Rathauses zu Gent, an dem sein Freund Dominicus de Waghemakere neben ihm arbeitete, trägt die Jahreszahl 1517. Der wirkungsvolle, aus Erd- und Obergeschoß bestehende Bau mit seinem reizenden Ecktürmchen, seinen breitbogigen Fenstern, seinen Baldachinen und Balustraden, seinem ganzen Gewande von flammigem Maßwerk wurde 1535 vollendet. Die Gotik seiner Formensprache tritt um so auffallender hervor, als die zweite, 1595—1602 angebaute Hälfte des Rathauses sich in drei klassizistischen Hochrenaissancegeschossen erhebt. Deutlicher veranschaulicht nichts den Wandel des Geschmacks zwischen 1535 und 1595. Schon 1517 arbeitet Keldermans übrigens auch am Palaste der Statthalterin Margareta von Österreich in Mecheln, dem jetzigen Justizpalast, der zwar im Hofe noch spätgotische Formen bewahrt, im ganzen aber, schon 1507 begonnen, der früheste niederländische Renaissancebau ist. Es ist ein schlichter, mit einfachen Giebelfenstern und Balusterbalkons geschmückter Bau, dessen Renaissancepilaster auf das Portal und die hohen Dachgiebel beschränkt sind. Rombout Keldermans' sogenanntes

Fischerzunfthaus in Mecheln trägt schon Renaissancemuscheln in seinen spätgotischen Fensteraufsätzen, und sein letztes Werk, das Eckgebäude von 1529 am Markt, das ehemalige Stadthaus zu Mecheln, das jetzt das Museum beherbergt, ist mit Renaissancemedaillons geschmückt.

Hauptwerke eines ausgesprochenen Mischstils sind ferner der malerische, von kurzen, reich verzierten Kandelabersäulen gestützte Arkadenhof des ehemaligen Bischofspalastes, jetzigen Justizgebäudes in Lüttich (Taf. XI, Abb. 1), an dem Erard van der Mark und François Borset arbeiteten, — die große, nicht sowohl von Renaissanceformen durchsetzte als von Renaissanceverhältnissen beherrschte, ursprünglich von Dominicus de Waghemakere und Paul Snydincx erbaute Hofhalle der Börse zu Antwerpen (1531), die nach den Bränden von 1581 und 1858 im alten Stil, aber in neuen Verhältnissen erstanden ist, — und Johann Wallots und Christian Sixdeniers prächtiges Kanzleigebäude, „Le Greffe“, in Brügge (1535—37), dessen reiche, schwere Frührenaissance mit ihren gefurchten Halbsäulen am Erd- und Obergeschoß, ihren gewundenen Halbsäulen im Giebelgeschoß an den geschwungenen Seiten ihres hohen Giebels noch mit gotischen Krabben beschwert ist. Auch jene schmalen, hohen Giebelhäuser, wie Gilden oder Kaufleute sie an den Marktplätzen der flämischen Städte errichteten, bleiben ihrem Gesamteindruck nach gotisch, selbst wenn alle ihre Einzelformen dem nordisch umgebildeten Formenschatz der Renaissance entlehnt sind. Zu den ältesten Häusern dieser Art gehören das „Haus zum Salm“ in Mecheln, dessen dorische, ionische und korinthische Halbsäulen übereinander doch willkürlich zugestutzt und aufgeputzt erscheinen.

Die wirklichen, reinen Renaissanceformen treten früher in den Schmuckteilen der Kleinarchitektur als in großen Gebäuden hervor. Das Grabmal des Grafen Engelbrecht II. und seiner Gemahlin in der Kathedrale zu Breda prangte schon 1527 in so reinen Renaissanceformen, daß man es einem Italiener zuschrieb. Paul van den Scheldens großartige, aus Eichenholz geschnitzte Windfangtür im Rathause zu Audenarde (seit 1530) zeigt willkürlich behandelte, aber ausschließlich italienische Formen. Das Chorgestühl des Amsterdamer Jan Terwen in der Hauptkirche zu Dordrecht (1538—41) prangt in unverfälschten italienischen Formen. Auch der gepriesene Altaraufsatz Jehan Mones in Notre-Dame zu Hal (1531) verrät, daß sein Meister Italien gesehen; und die Kanzeln in der Neuen Kirche zu Delft (1548) und der Haager Hauptkirche (1550) mahnen an Benedetto da Majanos berühmte Kanzel



1. Der Hof des Justizgebäudes (ehemaligen bischöflichen Palastes) in Lüttich.

Nach Photographie von Deltine, Lüttich. (Zu S. 238.)

2. Cornelis Floris, Das Rathaus zu Antwerpen. Nach Photographie. (Zu S. 242.)

3. Peter Brueghel d. Ä., Bauernhochzeit. Gemälde im Kunsthistorischen Staatsmuseum zu Wien.
Nach Photographie von Fr. Bruckmann A.-G., München. (Zu S. 267.)

in Santa Croce zu Florenz. Früher noch entstand der großartige, nur teilweise erhaltene Marmor- und Alabasterlettner des Jacques Dubroeucq (um 1505—84) in der Waltrudiskirche zu Mons, zu dem der Entwurf von 1535 erhalten ist. In jedem Zuge verrät auch er, daß sein Schöpfer jenseits der Alpen italienisch gelernt hatte.

Dubroeucq muß auch auf dem Gebiete der großen Baukunst als der Begründer der rein italienischen Renaissance in den Niederlanden angesehen werden. Schon 1539 leitete er den Umbau des Schlosses Boussu, 1545 begann er für die Regentin Maria von Ungarn den Bau des Schlosses Binche, welches das erste große wirkliche Renaissanceschloß der Niederlande war; 1548 folgte das Jagdschloß von Mariemont. Aber alle drei wurden schon 1554 von den Franzosen zerstört.

Der erste Theoretiker dieser Richtung, der schon von Zeitgenossen als der Vater des klassischen Stils in den Niederlanden gefeiert wurde, war der Maler Peeter Coeck van Aelst (1502—50), dessen flämischer Vitruv 1539, dessen flämischer und französischer Serlio seit 1545 und 1546 erschien. Coeck kehrte schon 1527 aus Italien zurück. Seine eigenen Schöpfungen, von denen sich kaum mehr als ein Kamin von 1543 im Antwerpner Rathaus erhalten hat, erfüllen die italienische Formensprache aber bereits mit nordischer Empfindung. Das edelste niederländische Gebäude der reinen Renaissancerichtung muß das aus Zeichnungen bekannte ehemalige Rathaus zu Utrecht (1545—47) gewesen sein, das Willem van Noort mit der feinsten Pilastergliederung geschmückt hatte. Die mit Arabesken verzierten Pilaster waren italienischer Frührenaissance entlehnt. Erhalten haben sich in diesem feinen holländischen Frührenaissancestil, dessen Schmuckteile sich in Haustein vom Ziegelbau abhoben, an Außenbauten nur vereinzelte Tür- und Fensterumrahmungen in Utrecht, Dordrecht und Amsterdam. Als Innenraum aber ist hier der Ratssaal zu Kampen (1543—48) zu nennen, dessen kunstvolle, von einer Balkendecke überspannte, von einem steinernen Prachtkamin durchbrochene Wandtäfelung mit ihren zierlichen Kandelabersäulen und gemalten Intarsien den Geist der spielerisch üppigen, lombardischen Frührenaissance atmet. Utrechter waren auch Sebastian van Noyen (gest. 1557) und sein Sohn Jakob (um 1533 bis 1600), die nach der Mitte des Jahrhunderts in Brüssel den 1834 zum Universitätsgebäude umgeschaffenen Palast des Kardinals Granvella in reinster italienischer Spätrenaissance mit den drei überlieferten klassischen Säulenordnungen ausstatteten.

*

Inzwischen hatte sich auf der Grundlage der italienischen Renaissanceformen jener neue, echt niederländische Renaissancestil entwickelt, der mit seinen geschweiften Giebellinien und Kartuschen, seinen Grottesken, seinen Mauresken und seinem Rollwerk (S. 155), das früher als in Deutschland zum Beschlagwerk wurde, einer allmählich wieder gotischer werdenden Grundempfindung entsprach. Der Hauptmeister dieser Richtung, Cornelis de Vriendt, genannt Floris (1514—75) von Antwerpen, brachte diesen „Florisstil" zu nordisch-barocker Vollendung. Cornelis Floris, der auch als Bildhauer berühmt ist, veröffentlichte 1556 sein Grottesken- und sein Kartuschenwerk, schuf 1561—64 aber seinen Hauptbau, das stattliche Rathaus zu Antwerpen, an dessen Ausführung wieder Paul Snydincx beteiligt war (Taf. XI, Abb. 2). Über einem Rustika-Erdgeschoß mit rundbogigen Pfeilerhallen ein toskanisch-dorisches erstes, ein ionisches zweites Pilaster-Obergeschoß; darüber, unter dem Dache, ein offenes, von einer Balusterbrüstung eingefaßtes Loggiengeschoß. Aus der breiten, nur aus Rechteckfenstern und Pilastern bestehenden Schauseite ragt ein reicher gegliederter, rundfenstriger, mit gotischem Grundgefühl gegiebelter, aber im einzelnen mit südlichen Flachgiebeln bekrönter und mit Obelisken geschmückter Mittelvorsprung hervor. Das Ganze ist selbständig im Sinne der Spätrenaissance empfunden. Jedenfalls gehört das Antwerpner Rathaus zu den reichsten und zugleich klarsten Bauten der nordischen Renaissance. Außerdem tritt Cornelis Floris uns als Baumeister in seinen Werken der Kleinarchitektur entgegen, von denen das berühmte, über 30 m hohe Tabernakel der Leonhardskirche zu Léau (1550—52) durch die Kraft seiner Linienführung und die Klarheit seiner Einzelmotive ausgezeichnet ist.

Die vornehmsten Schöpfungen der niederländischen Bildnerei dieser Zeit waren unauslösliche Bestandteile der reichen Architektur der Grabmäler, Altaraufsätze, Kamine, Gestühle und Lettner, die bereits besprochen worden sind.

Bis weit ins 16. Jahrhundert hinein blühte die spätgotische Altarschnitzerei der Niederlande. Brüssel gab auch auf diesem Gebiete die Führung an Antwerpen ab. In Belgien sind aber fast alle Altarwerke dieser Art den Revolutionsstürmen zum Opfer gefallen. Gerade von den späten Antwerpner Schnitzaltären mit dem Werkzeichen der Hand haben sich die meisten Beispiele daher im deutschen und skandinavischen Norden erhalten, wohin sie zu Hunderten ausgeführt wurden.

Neben dieser spätgotischen Bildschnitzerei, die immer malerischere Gewohnheiten annahm, erblühte in den Niederlanden nun aber allmählich die Bildnerei der neuen Zeit. Der Vertreter einer kraftvollen, von Italien noch nicht unmittelbar beeinflußten, selbständig weiterstrebenden Richtung war hier vor allen der oberdeutsche Hofbildhauer der Regentin Margareta von Österreich, Konrad Meit von Worns, den wir bereits kennengelernt haben (S. 185). Daß Meit sich von Haus aus in den Niederlanden entwickelt hat, ist keineswegs ersichtlich. Wurde er doch auch in französisch-niederländischen Urkunden als Deutscher („dit l'allemand") bezeichnet. Jedenfalls hat er sich in den Niederlanden den einheimischen Bedürfnissen und Gepflogenheiten angepaßt. In Belgien aber hat sich kein Werk seiner Hand erhalten.

Im vollen Gegensatze zu Meit brachte Jacques Dubroeucq (S. 241) dann 1535 aus Italien den italienischen Stil Andrea Sansovinos (S. 78) mit, den er selbständig verarbeitet und, mit reifem eigenem Empfinden gesättigt, der belgischen Nationalkunst zugeführt hat. Erhalten haben sich von den Bildwerken seines berühmten Lettners in Sainte-Waudru zu Mons (1535—48), die sich in gelblichem Alabaster von dem schwarzen Marmor des Aufbaues abheben, z. B. die Standbilder des Heilands und der sieben Tugenden, die breiten, niedrigen Brüstungsreliefs des Abendmahls, der Ausstellung und der Verurteilung des Heilands, aber auch die hohen Steinreliefs seiner Geißelung, seiner Kreuztragung und seiner Auferstehung. Alle altniederländischen Erinnerungen sind hier verschwunden. In schlanken, freien, schon etwas absichtlich bewegten Gestalten sind die Geschichten äußerlich anschaulich, doch ohne rechtes inneres Leben erzählt. Stilistisch können wir mit Hedicke an diesen Bildwerken eine Entwicklung von vielfiguriger und daher vollerer zu wenigfiguriger und daher klarerer Anordnung, von breiter, äußerlicher zu sorgfältiger, jedoch härterer, ja, starrerer Durchbildung verfolgen. Als Grabdenkmal Dubroeucqs ist das des Propstes Eustache de Croy in der Kathedrale von Saint-Omer (1538—40) beglaubigt. In seiner jetzigen, verstümmelten Gestalt zeigt es auf dem schwarzmarmornen Sarge ausgestreckt den weißen Toten schon ohne die Tiere als Fußstützen, am Kopfende des Sarges knieend aber den Gefeierten noch einmal im Leben als betenden Bischof. Auch dies ist eine freie, tüchtige Arbeit ohne tieferes künstlerisches Leben.

Niederländisch angehaucht blieb die gleichzeitige Kunst in Brügge. Die Marmorreliefs des berühmten Kamins des Schöffensaales, die

Guyot de Beaugrant nach den Entwürfen Lancelot Blondeels 1529 ausführte, schildern die Geschichte der Susanna in figurenreichen, etwas gedrückten und gedrungenen, aber lebensvollen Reliefs. Die lebensgroßen Holzstandbilder Karls V. über dem Kamin, seiner beiden Großelternpaare zur Linken und zur Rechten neben ihm an den Wänden, die Herman Glosencamp nach Blondeels Entwürfen 1532 vollendete, sind kurze, kräftige, von nordischem Leben erfüllte Gestalten. Die 28 reizenden Knabenreliefs an Paul van den Scheldens Windfangtür zu Audenarde (S. 238) sind mehr nur schmückender, jedoch völlig florentinischer Art. Jan de Mones Altaraufsatz von 1533 in Notre-Dame zu Hal (S. 238) aber verrät in seiner Reitergestalt des hl. Martin und in seinen breiten Hochreliefmedaillons mit den Werken der Barmherzigkeit kaum noch niederländische Anklänge.

In Holland wirkt völlig modern, fast michelangelesk schon das Grabmal des Grafen Engelbrecht II. von Nassau und seiner Gattin in der Kathedrale von Breda (um 1525): auf dem Rücken liegend, ruht das hagere Paar auf einem Sarkophage, an dessen vier Ecken bewegte, lebensgroße Alabastergestalten alter Helden knieen. Wahrhaft klassisch sind Jan Terwens 16 Reliefs des Einzugs Karls V. in Dordrecht in dem Dordrechter Chorgestühl (S. 231), das 1542 vollendet wurde. Von fern erinnert der Reiterzug uns an den Fries des Parthenons; und doch rührt er ohne Zweifel von einem Holländer der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts her. Selbständig bei aller Renaissancemäßigkeit sind aber auch Colyn de Noles, des Utrechters, Steinbildwerke am Kampener Kamin (S. 241), dessen lebendig erfundene Friesreliefs (um 1545) unter anderem das Urteil Salomons und die Großmut Scipios veranschaulichen. Auch das Grabmal Brederode in Vianen, das ein vollständiges Gerippe unter der Platte zeigt, auf der das vornehme Ehepaar in sanftem Schlummer ruht, und das stattliche Grabmal des Bischofs Georg von Egmont (gest. 1539) im Dom zu Utrecht gelten als Schöpfungen Colyns, der freilich oft mit seinem Sohn Jakob de Nole verwechselt wird.

Auf Alexander Colyn (Colin) von Mecheln, der, wie wir gesehen haben (S. 158, 189), in Deutschland tätig war, können wir hier nicht zurückkommen. Aus der Übergangszeit in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts kann hier nur noch der Antwerpner Cornelis Floris (S. 158, 243) genannt werden, den wir in seiner Eigenschaft als Baumeister schon kennengelernt haben. Auch Cornelis Floris' Bildwerke sind unaus-

lösliche Bestandteile seiner monumentalen Zierbauten. Am Altaraufsatz in Saint-Léonard zu Léau (S. 242) sind die zahlreichen Reliefs aus dem Alten und dem Neuen Testament in zehn Stockwerken verteilt. Die Heiligenstandbilder, welche die Ecken füllen, schließen sich den Linien des Aufbaues an. Viel selbständiges plastisches Leben ist in dem allen freilich nicht zu finden; aber ihrem Schmuckwert nach betrachtet, verschmelzen die Bildwerke mit dem gewaltigen Aufbau zu einem eindrucksvollen Ganzen. In Floris' Hauptbau, dem Antwerpner Rathaus, gehören das Kaminrelief des Salomonurteils im Vorzimmer des Ratssaales und das Relief des Kindermordes im Trausaal, das sein Bruder Frans (S. 263) bemalte, zu seinen tüchtigsten Schöpfungen. Dann folgte (1573) sein berühmter triumphbogenförmiger Lettner in der Kathedrale zu Tournai, der mit zahlreichen Standbildern, mit zwölf biblischen Reliefs und mit sechs Passionsmedaillons geschmückt ist. Floris' Grabmäler, die meist außerhalb der Niederlande stehen, sind teils Wandgräber, wie das prächtig aufgebaute Wandgrab des Herzogs Albrecht von Preußen im Dom zu Königsberg, teils große, meist von Karyatiden getragene Freigräber, wie das Friedrichs I. von Dänemark (1550—52) im Dom zu Schleswig, das noch strenge, maßvolle Renaissanceformen zeigt, und das Christians III. (1568—75) im Dom zu Roskilde, das in prächtiger, bereits üppigerer Pfeilerhalle unten die Liegefigur, oben die knieend betende Gestalt des Königs wiedergibt. Cornelis Floris übte einen großen Einfluß in ganz Nordeuropa aus. Aber sein Stil war doch eben mehr zeitlich als persönlich bedingt und daher nicht selbständig eindrucksvoll.

Auch im 16. Jahrhundert blieb die farbige Kunst der Flächendarstellungen die Lieblingskunst Flanderns und Hollands. Wenn die niederländische Malerei dieses Zeitraums trotzdem zwischen ihrer großen, ruhig in sich vollendeten Blüte des 15. und ihrer noch größeren und freieren Weiterentwicklung im 17. Jahrhundert als eine tastende Übergangskunst erscheint, so liegt das hauptsächlich an dem mächtigen und doch nicht gleichmäßigen Andrang der Formensprache des Südens, deren Verarbeitung den führenden niederländischen Malern des 16. Jahrhunderts zwar in den Augen ihrer Mitwelt, aber nicht in den Augen der Nachwelt gelang. Gerade daß die niederländischen Künstler dieser Zeit sich nicht, wie die meisten oberdeutschen, mit Wanderungen nach Oberitalien begnügten, sondern geradeswegs nach Rom zogen, dessen gewählte Formensprache der nordischen Grundempfindung widerstrebte,

wurde ihr Verhängnis. Neben der „romanistischen“ Richtung, die doch erst 1572 in der Gründung der Antwerpner Romanistenbrüderschaft gipfelte, versiegte jedoch gerade auf dem Gebiete der Malerei auch die völkische Strömung nicht, die sich zu Anfang des 16. Jahrhunderts aus sich heraus verbreiterte und fortpflanzte. War Deutschland mit der Verselbständigung des Sittenbildes und der Landschaft in der Griffelkunst vorangegangen, so entwickelten diese Fächer sich jetzt unter niederländischen Händen zu selbständigen Zweigen der Tafelmalerei. Das Gruppenbildnis und das Architekturstück folgten. Neue Welten taten sich auf. Zwischen Flandern und Holland aber fand während des 16. Jahrhunderts ein so lebhafter Austausch von Malern statt, daß ihre Herkunft weniger in Betracht kommt als die Überlieferung, der sie folgten.

In den Niederlanden beherrschte die Tafelmalerei jetzt die ganze Flächenkunst. Die vervielfältigenden Künste des Holzschnitts und des Kupferstichs werden meistens von der oberdeutschen Griffelkunst beeinflußt, spielen aber, von Lukas van Leidens Stechkunst abgesehen, in den Niederlanden nicht die wichtige, fast übermächtige Rolle wie in Deutschland. Den größten Einfluß auf die weitere Entwicklung des niederländischen Kupferstichs zu einer vermittelnden Kunst, die dem Norden fremde Kunstwerke und Gegenden zugänglich machte, aber hatte Hieronymus Cock (um 1510—70), von dessen eigener Hand nur einige landschaftliche Radierungen, wie die römischen Ruinen von 1550 und 1551, erhalten sind. Um 1550 gründete er seinen großen Kupferstich-Verlag in Antwerpen, der rasch zu einer künstlerischen Weltmacht wurde.

Die Buchmalerei erlebte auch in den Niederlanden nur noch eine Nachblüte, auf deren Früchte nur gelegentlich hingewiesen werden kann. Die Wandmalerei hatte gerade hier ihre Rechte und Pflichten entschiedener als irgendwo anders einerseits an die Teppichwirkerei, anderseits an die Glasmalerei abgetreten. Die Teppichwirkerei läßt sich aus der großen farbigen Flächenkunst der Niederländer des 16. Jahrhunderts nicht fortdenken. Die textilen Leistungen des ganzen übrigen Europas verblassen vor der niederländischen Webemalerei; in den Niederlanden aber übernahm jetzt Brüssel unbestritten die Führung in dieser Kunst. Ließ doch auch Leo X. die berühmten rafaelischen Teppiche (S. 69) 1515—19 in der Werkstatt Peeter van Aelsts in Brüssel wirken, und sind doch eine Reihe der berühmtesten anderen von Italienern gezeichneten Teppichfolgen, die sich in Schlössern, Kirchen und Sammlungen erhalten haben, unzweifelhaft Brüsseler Ursprungs. Nach nieder-

ländischen Vorlagen Barend van Orleys (gest. 1542) und Jan Cornelisz Vermeyens (1500—1559) wurden z. B. die Jagden Maximilians in Fontainebleau und die Eroberung von Tunis im Madrider Schlosse gewebt. Mehr der Richtung des Quinten Metsys (S. 248) entsprechen die vier reich mit Goldfäden durchwirkten großen Wandbehänge mit der Geburt, der Kreuztragung, der Kreuzigung und der Himmelfahrt Christi in der Dresdner Galerie. Auch dieser Kunstzweig gab jetzt allmählich, während er in den Rändern seiner Webebilder schließlich die üppigste Pracht des Grotteskenstils entfaltete, seinen alten, strengen, raumabschließenden Stil zugunsten einer malerischeren Raumvertiefung und einer lichteren Farbenpracht auf. Gleichzeitig lenkte die Glasmalerei in den Niederlanden, wie überall, in diese plastischere und farbenhellere Richtung ein; und gerade hier entfaltete sie sich trotzdem erst jetzt zu ihrer umfangreichsten und glänzendsten Wirksamkeit.

Noch mit gotischen Anklängen durchsetzt, füllen Architekturmalereien die Gemäldefenster der Waltrudiskirche zu Mons (1520), unter deren Christus am Kreuze Kaiser Maximilian mit seinem Sohne, unter deren Flucht nach Ägypten dessen Gemahlin, die burgundische Maria, mit ihrer Tochter erscheint, und die der Jakobskirche zu Lüttich (1520—40), welche die Stifter und ihre Schutzheiligen zu beiden Seiten der Kreuzigung und ihres alttestamentlichen Vorbildes darstellen. Schon ganz in Renaissanceformen schwelgen die Prachtfenster der Kathedrale zu Brüssel (1538 bis 1557), von denen die vier der nördlichen Kapellen die vier Geschwister Karls V. mit ihren Gemahlen nach Entwürfen Barend van Orleys (S. 257) und Michael Coxcyens (S. 262) darstellen, die Chorfenster und die Fenster des nördlichen Querschiffs aber Maximilian I., Karl V. und Ludwig II. von Ungarn mit ihren Gemahlinnen und Schutzheiligen leuchten lassen. Lichte, helle Renaissancefenster sind vollends die 44 Gemäldefenster mit alt- und neutestamentlichen Begebenheiten in der großen Kirche zu Gouda, die teils von Wouter und Dirk Crabeth (gest. 1577), teils von Wouter Crabeth (gest. 1590) allein, teils von Lambert van Noort (bis 1603) herrühren, also schon ganz in die Folgezeit hinüberleiten. Jedenfalls gehören diese holländischen und jene flämischen Fensterfolgen zu den gewaltigsten Leistungen der Glasmalerei des 16. Jahrhunderts.

Gleich im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts strömten in Antwerpen die Maler der verschiedensten flämischen, holländischen und

wallonischen Städte zusammen. Die Meister- und Lehrlingsverzeichnisse der Antwerpner Malergilde, die Rombouts und van Lerius veröffentlicht haben, lassen unter Tausenden von unbekannten Namen daher auch die meisten berühmten niederländischen Malernamen dieses Zeitalters an uns vorüberziehen. An ihrer Spitze steht Quinten Metsys (Matsys, Massys), der flämische Großmeister, der, wie heute allgemein zugegeben wird, 1466 von Antwerpner Eltern in Löwen geboren, aber 1491 Meister der Lukasgilde in Antwerpen wurde, wo er 1530 starb. Über die Schule, in der er sich gebildet, sind die Forscher sich nicht einig. Die einen sehen sie in der Altlöwener Schule des Dirk Bouts, die anderen in der Altbrüsseler Schule Roger van der Weydens. Daß er unmittelbar aus der altflämischen Schule hervorwächst, ist offensichtlich. Jedenfalls dürfen wir die Selbständigkeit der eigenartig bedeutsamen, mehr lyrischen als dramatischen Kunst Quintens nicht unterschätzen. Daß Quinten in Italien gewesen, ist unerwiesen und geht zwingend auch aus seinem Stil nicht hervor, der sich recht wohl auf heimischem Boden zu der größeren Freiheit, Breite und Beseelung entwickelt haben kann, die der Zeitgeist im Norden wie im Süden erzeugte. Selbst die Renaissanceanklänge in den Bauten und Trachten seiner späteren Bilder, die stimmungsvolle Weite seiner mit Prachtbauten an bewaldeten Berghängen ausgestatteten Landschaften und die Zartheit seiner festen Fleischmodellierung, die nichts vom „Sfumato“ (S. 30) Leonardo da Vincis hat, überzeugen uns nicht davon, daß er Werke dieses Meisters gekannt haben müsse. Ganz fremd aber stand er der Renaissancebewegung keineswegs gegenüber; und mit Bewußtsein hat er die flämische Malerei in der Zeitrichtung vorwärts gedrängt, ohne alle ihre Neuerungen mitzumachen.

Im Gegensatz zu der freieren Art der meisten Bilder des 15. Jahrhunderts zeigen gerade Quintens große Hauptbilder deutlicher als vielleicht irgendwelche andere jene Anordnung in kulissenartig hintereinander in die Tiefe strebenden Parallelflächen, die Wölfflin für den Norden wie für den Süden als Sondergepflogenheit des 16. Jahrhunderts erkannt hat; ja, Quinten übertreibt diese Gepflogenheit, indem er die Vorderfläche seiner Bilder in ihrer ganzen Breite so völlig mit großen Figuren ausfüllt, daß keine Lücke von ihr zu den lichten Landschaftsschichten des Mittelgrundes und des Hintergrundes hinüberleitet. Die Vielseitigkeit, Gründlichkeit und Geistigkeit Dürers fehlt ihm freilich; an malerischer Wucht der Pinselführung aber übertrifft er ihn. Tiefe Frömmigkeit füllt seine ganze, vorzugsweise religiöse Kunst aus. Den Ausdruck

stiller Gottergebenheit tragen die Züge aller seiner heiligen Gestalten. In der Regel wagt er nicht einmal ihre Ohren, geschweige denn ihre Füße darzustellen. Selbst dem Christkind zieht er, über seine Vorgänger im 15. Jahrhundert zurückgreifend, oft wieder ein Hemdchen an.

Quintens Formensprache, die im ganzen noch nordisch-individuell, in den Zusammenhängen nicht frei von Härten und Ecken ist, erstrebt in den Einzelköpfen selbständige, aber nicht eben stark voneinander unterschiedene Typen mit hoher Stirn, kurzem Kinn und kleinem, etwas vorspringendem Munde. Seine Farbengebung ist satt, klar und leuchtend, neigt aber im Fleischton zu kühler Einfarbigkeit, in den Gewändern zu jener schillernden Abtönung mit verschiedenen Farben, die Dürer ausdrücklich verwarf. Seine Pinselführung geht, bei aller Wucht sorgfältig verschmelzend, auf alle Einzelheiten, wie durchsichtige Tränenperlen und wehende Einzelhaare, ein. Erfindungsreichtum ist nicht eben Quintens Sache; aber stille Handlungen weiß er mit innigem Seelenleben auszustatten.

Schöne, schon ganz von seinem Geiste Quintens erfüllte frühe Werke des Meisters sind die beiden Madonnen in Brüssel, von denen die eine in ganzer Gestalt in noch spätgotischer Kapelle thront, die andere, nur bis zu den Knieen sichtbar, vor grünem Vorhang sitzt. Auch der hl. Christophorus in Antwerpen, der, an das Boutssche Bild in München erinnernd, ganz in die Landschaft hineinempfunden ist, wird vor 1508 entstanden sein. Die berühmten beglaubigten großen Hauptwerke Quintens sind der 1509 vollendete, in ruhiger Schönheit glänzende Annenaltar in Brüssel, dessen Mittelbild die heilige Sippe in träumerischer Sammlung wiedergibt, und der 1511 vollendete Johannesaltar in Antwerpen, dessen Mittelbild in breiter, innerlich leidenschaftlicher, aber nicht dramatisch bewegter Darstellung die Beweinung Christi veranschaulicht (Taf. XII, Abb. 1). Die Flügel des Annenaltars verbildlichen Vorgänge aus dem Leben Joachims und Annas in breiter, lebendiger Auffassung und schöner seelischer Erregung. Die Flügel des Johannesaltars sind auf ihren Innenseiten mit den Martyrien der beiden Johannes geschmückt, deren Gestalten auf den Außenseiten nach alter Weise standbilderartig grau in grau wiedergegeben sind.

Als drittes reiht diesen Werken sich Quintens großes Kreuzigungstriptychon der Sammlung Mayer van den Bergh in Antwerpen an. Als religiöse Darstellungen in kleinen Maßen gehören dann noch einige Bilder hierher, die man früher dem „Landschaftsmaler" Patinir (S. 254)

zuschrieb: zunächst die schönen Kreuzigungsbilder mit der den Kreuzesstamm umfassenden Magdalena in der Nationalgalerie zu London und in der Galerie Liechtenstein zu Wien. Diesen Bildern reiht sich die köstliche, die Todesstarre des heiligen Leichnams und den Schmerz Marias und Johannes' meisterhaft schildernde kleine „Beweinung Christi" des Louvre an, die immer allgemeiner als Werk Quintens anerkannt wird. Ein unzweifelhaftes Werk Quintens aber ist die prächtige Thronende Madonna in Berlin, der sich die Madonna der Sammlung Raczynski in Posen und die Halbfigurmadonna von 1529 im Louvre, aber auch die ergreifenden Magdalenenbilder in Berlin und in Antwerpen anschließen.

Quinten Metsys war übrigens auch der Vollender des niederländischen Sittenbildes mit lebensgroßen Halbfiguren. Die meisten erhaltenen Bilder dieser Art, die vorzugsweise Geschäftsleute in ihren Zahlstuben darstellen, sind freilich nur Werkstattsgut. Eigenhändig in ruhiger, vollendeter Durchführung ist „der Goldwäger und seine Frau" im Louvre. Daß Quinten sich zugleich den größten Bildnismalern seiner Zeit anreiht, erscheint selbstverständlich. Seelenvollere und künstlerischere Bildnisse als die seinen sind gleichzeitig nirgends gemalt worden. Zu den berühmtesten gehören das Bildnis eines Domherrn vor weiter, köstlicher Landschaft in der Galerie Liechtenstein, das männliche Bildnis von 1513 mit des Meisters Namenszeichnung in der Sammlung André in Paris und das des Petrus Ägidius in seinem Arbeitszimmer von 1517 in Longford Castle. Ihnen reihen sich die hübschen Bildnisse eines Ehepaares in Oldenburg und, als echtes Spätwerk seiner Hand, das großzügige Bildnis des „Mannes mit der Brille" in Frankfurt an. Die allmählich zunehmende Breite der Auffassung und der Malweise des Meisters läßt sich gerade durch diese Bildnisse hindurch verfolgen.

Eine unmittelbare Nachfolge erwuchs Quinten Metsys zunächst auf dem Gebiete des Sittenbildes in großen Halbfiguren. Eng an seine Bilder dieser Art knüpfte zunächst Marinus Claesz von Romerswal (Reymerswale) an (um 1495 bis nach 1566), der 1509 Lehrjunge der Antwerpner Gilde wurde. Seine Malweise ist rauher und doch leerer als die Quintens. Mit Vorliebe verweilt er bei den Runzeln der Haut und den Unebenheiten des Beiwerks. Sein hl. Hieronymus in Madrid ist 1521, sein Geldwechsler in München 1538, sein „Steuereinnehmer" ebendort 1542, sein „Wechsler mit seiner Frau" in Kopenhagen 1560 gemalt. Sittenbildlich wirkt auch seine Berufung des Matthäus beim Lord Northbrook in London. Seine Lieblingsgegenstände sind damit genannt.



1. Quinten Metsys, Die Beweinung Christi.

Das Mittelbild des Johannesaltars im Museum zu Antwerpen.

Nach Photographie. (Zu S. 249.)



2. Lukas van Leiden, Die zur Seligkeit Eingehenden aus dem „Jüngsten Gericht“.
Gemälde im Museum zu Leiden. Nach F. Dülberg, „Frühholländer“ I. (Zu S. 261.)

Hulin bezeichnet ihn als „einen der letzten großen national-flämischen Meister“. Quinten Metsys ältester Sohn Jan Metsys (Massys; 1509—75) bewegte sich matter in den Bahnen seines Vaters, bis er in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ganz dem manierierten Italismus verfiel.

Bodenwüchsiger nach Form und Inhalt blieb Quintens zweiter Sohn Cornelis Metsys (um 1511 bis nach 1580), der zunächst als kecker Stecher und Radierer, aber auch in seinen seltenen Ölgemälden, wie der Landschaft mit dem Fuhrmann von 1542 in Berlin, zur „nationalen Opposition“ gehörte, die dem großen Peter Brueghel (S. 265) die Bahn brach. Die Meister dieser Gruppe pflegt man neuerdings als „Antwerpner Kleinmeister“ zu bezeichnen. Mit Cornelis Metsys gehört der Braunschweiger Monogrammist, gehören aber auch Patinir und Bles zu ihren Hauptvertretern.

Jan Metsys verwandt ist zunächst noch Jan Sanders van Hemmessen (um 1500 bis um 1563), dessen Lieblingsdarstellung die Berufung des Apostels Matthäus in lebensgroßen Halbfiguren ist. Doch läßt sich von seinem Münchner Bilde dieses Gegenstandes (1536), mit dem der verlorene Sohn (1536) in Brüssel übereinstimmt, bis zu seiner Heilung des Tobias im Louvre (1555) eine Entwicklung verfolgen, die noch einigermaßen an Quinten anknüpft, um in kaltem Italismus mit bräunlichen Schatten und weißlichen Lichtern zu enden. Als Sittenmaler käme Hemmessen in Betracht, wenn wir ihm mit Eisenmann die Bilder des kecken „Braunschweiger Monogrammisten“ zuschreiben könnten. Doch sind wir nie völlig von der Richtigkeit dieser Ansicht überzeugt gewesen, die jetzt von den meisten jüngeren Kennern aufgegeben, wenn auch von Graefe in seiner Schrift über Hemmessen wieder aufgenommen worden ist. Der „Braunschweiger Monogrammist“, der nach dem Monogramm auf seiner halblandschaftlichen „Speisung der Fünftausend“ in Braunschweig benannt wird, gehört mit Cornelis Metsys, wenigstens in einigen Beziehungen, zu den Vorläufern Peter Brueghels. Nur vermutungsweise glauben die einen das Monogramm als Jan Sanders van Hemmessen (um 1500—1563), die anderen es als Jan van Amstel (um 1500—1540) auflösen zu können. Auch der Braunschweiger Monogrammist malte nur kleine Bilder: religiöse Bilder wie die Kreuztragungen im Louvre und im Palazzo Doria in Rom und den Einzug Christi in Jerusalem in Stuttgart, hauptsächlich aber derbe Sitten- und Unsittenbilder wie die „Ausgelassenen Gesellschaften“ in Berlin und in Frankfurt, die Spielhölle beim Grafen Lanckoronski in Wien.

Ein Meister verwandter völkischer und doch ganz anderer Richtung, mit dem der große Quinten Metsys wenigstens einmal zusammengearbeitet hat, aber war Joachim Patinir von Dinant oder dem an der Maas gegenübergelegenen Bouvignes (gest. 1524), der 1515 Meister in Antwerpen wurde. Patinir entwickelte sich im Anschluß an Bouts und David, aber doch wohl auch an Bosch und an Quinten Metsys, zum ersten eigentlichen „Landschaftsmaler", den schon Dürer als solchen bezeichnete. Gleichwohl stattete er seine baum-, wasser- und häuserreichen Landschaften, in deren Hintergrunde sich Felsen über Felsen türmen, noch durchweg mit biblischen Vorgängen aus; und so organisch gegliederte und einheitlich gestimmte Landschaften wie Dürers Landschaftsaquarelle, Altdorfers kleine Ölgemälde und Hubers Zeichnungen hat er noch nicht geschaffen. In Einzelpartien hat Patinir die schroffen Felsennadeln, die üppigen Baumgruppen, die weiten Flußaussichten seiner Heimat, des oberen Maastales, natürlich und malerisch gesehen und wiedergegeben, die Baumkronen nach altniederländischer Weise in körnig und kernig getupfter Art behandelt; aber er schiebt die Einzelpartien so phantastisch und unperspektivisch übereinander, daß seine Naturbilder im ganzen doch überfüllt und unwahr erscheinen. In manchen seiner Bilder lassen sich die Meister erkennen, die ihm die Menschengestalten hineingesetzt haben. Kein Geringerer als Quinten Metsys hat die Figuren seiner Versuchung des hl. Antonius in Madrid gemalt. Patinirs bezeichnetes Hauptbild ist die großartige Landschaft mit der Taufe Christi in Wien. Bezeichnet sind außerdem nur noch seine Landschaften mit der Ruhe auf der Flucht in Antwerpen und mit dem hl. Hieronymus in Karlsruhe. Berlin besitzt, wie Kopenhagen, eine frische „Madonna im Grünen", London einen träumerischen „Johannes auf Patmos" seiner Hand. Sein stimmungsvollstes Bild ist die Unterweltslandschaft mit dem Nachen des Charon auf dem breiten Totenfluß in Madrid. Patinir ist unauslösbar mit der Geschichte der Landschaftsmalerei verknüpft.

Im Anschluß an Patinir entwickelte sich der zweite, ziemlich gleichalterige Landschafter des Maastales, Herri (Hendrik) Bles oder met de Bles von Bouvignes (um 1480 bis nach 1521), den die Italiener wegen seines Künstlerzeichens, des Käuzchens, Civetta nannten. Seit man erkannt, daß die Inschrift „Henricus Blesius" auf einer kleinen Anbetung der Könige in München gefälscht sei, hat man alle ähnlichen, mit ihren überschlanken kleinen Figuren ziemlich manierierten Bilder der „Pseudo-Bles-Gruppe" aus dem Werke des echten Herri met de Bles

gestrichen, den die alten Quellen auch lediglich als Landschafter bezeichnen. Der Landschafter dieses Namens wird Patinir gegenüber zunächst blonder in der Farbe, dann ruhiger, aber langweiliger in der Anordnung, schließlich weicher, aber verblasener in der Malweise. Bald verzichtet er auch auf die religiöse zugunsten einer sittenbildlichen Beigabe. Seiner reifen mittleren Zeit entstammen z. B. die Landschaften mit dem Schmerzensgang Christi in der Wiener Kunstakademie und im Palazzo Doria zu Rom, die große phantastische Berglandschaft mit Walzwerken, Hochöfen und Schmieden in den Uffizien und die Felsen- und Flußtallandschaften mit dem Gang nach Emmaus, der Predigt des Täufers und dem Samariter in Wien. Eins seiner feinsten Bilder dieser Art hat Dresden vor kurzem erworben. Den Übergang zu seiner letzten immer tonigen, aber auch flüchtigen und verblasenen Art bildet dann die Landschaft mit dem Krämer und den Affen in Dresden.

Der Richtung Civettas folgte der Brüsseler Landschaftsmaler Lucas Gassel (um 1496 bis nach 1561), der aus Helmont stammte. Mit den Landschaften Altdorfers und der Donauschule (S. 206) können sich diese flämischen Landschaften weder an Unmittelbarkeit der Auffassung und der Stimmung noch an liebevoller Beobachtung der Einzelheiten messen, übertreffen sie aber an malerisch-toniger Gesamthaltung.

Kehren wir zu den älteren, im wesentlichen noch auf völkischem Boden stehenden niederländischen Großmalern dieser Zeit zurück, so treffen wir zunächst in Brügge, wo Gerard David, der letzte der großen Alten, noch bis 1523 wirkte, auf einige bemerkenswerte Meister, die sich im Anschluß an ihn entwickelten. Der älteste von ihnen war Jan Provost (Prevost) aus Mons, der, um 1470 geboren, in Brügge 1494 die Meisterschaft erwarb, 1523 starb. Aus der Richtung Davids ging er in die Richtung Quinten Metsys' über, mit deren Formensprache in seinen Werken doch schon italienische Anklänge ringen. Auffallend sind die feinen, aber sinnlich geschwellten Lippen seiner hochgestirnten heiligen Frauen. Ein frühes Hauptwerk seiner Hand ist die Disputation der hl. Katherina in Rotterdam. Beglaubigt sind seine späteren Bilder durch das Jüngste Gericht von 1525 in Brügge, dem sich die gleiche Darstellung in Hamburg anreiht. Zu den unmittelbaren Nachfolgern Gerard Davids, der heilige Gestalten und reiche Landschaften köstlich zusammenzustimmen verstand, aber gehören Adriaen Ysenbrant (um 1485—1551) und Ambrosius Benson (um 1495—1550) in Brügge, von deren Hand sich keine beglaubigten Bilder erhalten haben. Doch werden Ysenbrant

Gemälde wie die große Anbetung der Könige von 1518 in der Lübecker Marienkirche, Benson Bilder wie die Madonnenerscheinung im Antwerpner Museum zugeschrieben. Friedländer bemerkt, daß Benson in seinen Bildnissen schon „die große Linie“ der Hochrenaissance suche.

Gleichzeitig mit allen diesen Meistern, welche die altniederländische Richtung weiter entwickelten, traten nun aber in Antwerpen, Brüssel und Brügge einige andere Maler in den Vordergrund, die, meist selbst in Italien gewesen, sich die Verbreitung der neuitalienischen Richtung in den Niederlanden angelegen sein ließen. An ihrer Spitze steht Jan Gossaert von Maubeuge (Mabuse), der in der Regel kurzweg mit dem Namen seiner Vaterstadt als Mabuse, lateinisch Malbodius, bezeichnet wird. Er muß um 1475 in Maubeuge geboren, früh aber nach Antwerpen gezogen sein, wo er 1503 Mitglied der Gilde wurde und 1541 starb.

Mehr oder weniger an Quinten Metsys anknüpfend, entwickelte er sich 1508 und 1509 in Rom zu dem Hauptvertreter des halb römisch-florentinischen, halb oberitalienischen Stils in Belgien. Wie die Baulichkeiten nahmen auch die Figuren, nahm die ganze Raumbildung an der Umwandlung der Formensprache teil, die uns in ihrer kalten, plastischen, anempfundenen Härte gesucht und unfrei erscheint. Mabuses frühere Werke hingegen, wie die berühmte, bezeichnete Anbetung der Könige aus Castle Howard in London, der Christus am Ölberg in Berlin und das dreiteilige Madonnenaltärchen in Palermo, sind altniederländische Werke von eindringlicher, warmer Formen- und Farbensprache. Im Übergang steht „Lukas, die Madonna malend“ (1515), in Prag. Von den Bildern der Spätzeit Mabuses kennzeichnen schon Adam und Eva in Hampton Court und die Madonnenbilder in Madrid, München und Paris bei aller Gediegenheit der technischen Durchführung die absichtliche Formen- und Farbenkälte seines Italismus; und seine mythologischen Gemälde dieser Art, wie Neptun und Amphitrite (1516) in Berlin und die Danaë in München (1527), sind um so unleidlicher, je realistischere Köpfe sie immer noch mit ihrer kalten Körperplastik zu verbinden suchen. Mabuses Bildnisse in Berlin, Paris und England aber, von denen das bezeichnete Mönchsbild im Louvre die Jahreszahl 1526 trägt, zeigen ihn, rein malerisch angesehen, von seiner tüchtigsten Seite. Die Bildnismalerei führte auch ihn zur Natur zurück.

Ein verwandter, unter den Einflüssen Quintens, Patinirs und Mabuses, vor allem aber im Anschluß an Jan Joest von Haarlem entwickelter Meister war Joos van Cleve (S. 234; um 1485—1540), der 1511 Meister in

Antwerpen wurde, jedenfalls aber auch in Italien gewesen war. Es kann nach den Untersuchungen Kämmerers und anderer nämlich als nahezu feststehend gelten, daß der fruchtbare, gediegene und liebenswürdige „Meister des Todes Marias“, den man nach seinen beiden Darstellungen dieses Gegenstandes in Köln (1515) und in München so zu nennen pflegte, kein anderer ist als Joos van Cleve, der vielleicht wirklich dieser niederrheinischen Stadt entstammte. Manches Motiv entlehnt der begabte Meister seinen niederländischen Vorgängern oder Dürer oder Leonardo; aber er verarbeitet alles so unbefangen und zuversichtlich, daß er schließlich doch sein eigenes, leicht erkennbares Antlitz zeigt. Die genannten früheren Bilder seiner Hand sind in ihrer echt niederdeutschen Behaglichkeit und Häuslichkeit bei fester, voller Pinselführung erst leicht von Renaissanceklängen berührt. Zu den Hauptwerken seiner mittleren Zeit, in der er frische Zeichnung mit warmer Färbung und flüssiger Pinselführung verband, gehören der edle Altar der „Kirschenmadonna“ in Wien und die kleinere Anbetung der Könige in Dresden. Reiche, wenn auch nur halb verstandene Renaissancebauten, auf denen Steinknäblein spielen, und schöne Landschaften, die Patinirs Art beruhigter fortsetzen, zeichnen sie aus. Seine spätere, doch nur in einzelnen Gestalten plastisch kältere Art kennzeichnen Bilder wie die große Anbetung der Könige in Dresden, die Beweinungen Christi im Louvre und im Städelschen Institut (1524). Seine ruhig behandelten Bildnisse, von denen das einer Frau in den Uffizien die Jahreszahl 1520 trägt, sein Selbstbildnis aus der Sammlung von Kaufmann in Berlin für 215000 Mark in die Sammlung Onnes zu Amsterdam überging, sind auch in Berlin, Dresden, Köln, Kassel, München, Paris und Wien vertreten.

Wenden wir uns nach Brüssel, so tritt uns hier schon in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts ein tüchtiger einheimischer Meister, Barend van Orley (geb. nach 1492, gest. 1542), entgegen, der Hofmaler der Statthalterin Margarete, der seine Ausbildung angeblich unter Rafael in Rom vollendete. Anfangs noch altflämisch gesinnt, geht er um 1520 unter dem Einfluß Rafaels und Mabuses zum Romanismus über, zu dessen bedeutendsten niederländischen Vertretern er gehört. Seine Tätigkeit widmete er anfangs hauptsächlich der Malerei, später in großem Umfange der Teppichwirkerei und der Glasmalerei. Nach seinen Vorlagen wurden nicht nur Wandbehänge wie die „Jagden Maximilians“ des Louvre, sondern auch einige der schönsten Glasgemälde der Brüsseler Kathedrale ausgeführt. Von seinen erhaltenen Altarwerken scheint der

Apostelaltar, dessen Mittelstück mit Geschichten der Apostel Thomas und Matthias der Wiener, dessen Flügel der Brüsseler Galerie gehören, das älteste zu sein. Erst 1515 angefangen, 1520 vollendet wurde der allerdings nicht minder altflämisch empfundene Flügel des Walburgisaltars in Turin. Das etwa gleichzeitige Altarbild mit der Predigt des hl. Norbert in München ist schon in eine Renaissancearchitektur verlegt, die freilich noch nicht ganz verstanden ist. Von seinen tüchtigen, lebenswahren Bildnissen trägt das des Doktors Zelle von 1519 in Brüssel seine Namensinschrift. Vollständig zum Durchbruch gekommen, doch weich verarbeitet, erscheint Orleys Italismus 1521 in der Madonna des Louvre und in den „Prüfungen Hiobs“ (1521) in Brüssel. Als sein reifstes Bildnis gilt das früher Metsys, noch früher Hans Holbein zugeschriebene ausdrucksvolle Bildnis des Kanzlers von Flandern, Jehan Carondelets, in München.

Ein Schüler Orleys war Peeter Coeck van Aelst (1502—50), jener „flämische Vitruv“ (S. 241), der in Italien reiste und in Antwerpen wohnte, ehe er sich in Brüssel niederließ. Gleich einflußreich als Baumeister, Bildhauer, Maler und als Zeichner für den Holzschnitt, die Glasmalerei und die Teppichweberei, die er nach Antwerpen verpflanzte, war er Hofmaler Karls V. Als Maler im Sinne Orleys kennen wir ihn hauptsächlich durch sein „Abendmahl“ von 1530 im Lütticher und dessen Wiederholung von 1531 im Brüsseler Museum.

Voll im Fahrwasser der Renaissance segelte in Brügge Lancelot Blondeel (1496—1561), dessen Gemälde durch ihre reiche, braun in gold ausgeführte Ornamentik neben kalten Figurenformen auffallen. Seinen früheren, noch unausgeglichenen Stil zeigt z. B. sein Altarwerk von 1523 mit den Geschichten der Heiligen Cosmas und Damian in der Jakobskirche, sein entschiedener späterer Stil spricht sich in dem Madonnenaltar von 1545 in der Kathedrale und dem wenig anheimelnden Lukasbilde von demselben Jahr im Museum zu Brügge aus.

In den nördlichen Niederlanden sammelten sich die bedeutendsten Maler der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, vornehmlich in Haarlem, Leiden, Amsterdam und Utrecht. Noch ganz dem heimischen Boden entstammte in Haarlem jener Meister Jan Joest (S. 234), der hier 1510 ein Haus kaufte, 1519 starb, wenn anders er, wie man annehmen darf, derselbe Jan Joest ist, der zwischen 1505 und 1508 die Flügel des Hochaltars der Pfarrkirche zu Kalkar von außen und innen mit zusammen 20 Bildern aus dem Leben Christi in anschaulicher, hier und da noch eckig

zeichnender, aber landschaftlich reicher und farbig flüssiger Ausführung bemalte. Wir haben Jan Joests Einfluß in Antwerpen und am Niederrhein, wo die vielbeschäftigten tüchtigen Maler Joos van Cleve und Barthel Bruyn von ihm abhängen (S. 234 und 256), schon verfolgt.

Als Haarlemer Hauptmeister dieser Zeit wird Jan Mostaert (1575 bis 1655) schon von Karel van Mander gefeiert, nach dem er sogar Hofmaler der Statthalterin Margarete von Österreich gewesen war. Da sich beglaubigte Werke seiner Hand nicht erhalten haben, hat man sich unter guten namenlosen Gemälden nach solchen umgesehen. Früher schrieb man ihm die Bilder zu, die man jetzt den Brügger Meistern der Art Ysenbrants (S. 255) gibt. Glück hat wahrscheinlich gemacht, daß ein schönes männliches Bildnis in Brüssel mit der Sibylle von Tibur im Landschaftsgrunde, zwei Stifterflügel ebendort und eine anmutige Anbetung der Könige in Amsterdam echte Werke des echten, von holländischem Eigenleben erfüllten Mostaert sind. Jedenfalls erscheint dieser Mostaert, wenn er es ist, als ein landschaftlich und physiognomisch stark begabter, aber nicht eben klar und abgewogen erzählender Übergangsmeister von der gotischen zur Renaissanceempfindung.

In Leiden war Cornelis Engebrechtsen (Engelbrechtsen; um 1468—1533) der bahnbrechende Meister, der, ohne den heimischen Boden zu verlassen, nach Befreiung von den alten Formeln rang. Seine beiden Hauptwerke im Leidener Museum sind der Kreuzigungsaltar (um 1509) mit dem Opfer Abrahams und der Erhöhung der Schlange auf den Innenseiten, der Verspottung und der Dornenkrönung des Heilands auf den Außenseiten der Flügel und der Altar der Beweinung Christi (um 1526) mit seinen kleinen Passionsszenen als Seitenbildern und seinen prächtigen Flügeln mit Stiftern und Heiligen. Großartig ist auf beiden die Leidenschaft der bewegten Erzählung und ihre glückliche Einfügung in den reichen Landschaftsgrund. Meisterhaft ist auf dem Kreuzigungsbilde die Fleischbehandlung trotz ihrer braungrauen Schatten und die kraftvolle Zusammenstimmung der leuchtenden Einzelfarben; aber die pathetischen Bewegungen sind doch etwas theatralisch; die langgestreckten Gestalten mit ihren kleinen Köpfen, langen Beinen, dicken Waden und dünnen Knöcheln erscheinen der Natur doch nur entfernt verwandt; und seine langnasigen Männerköpfe, seine Frauentypen mit hohen Obergesichtern und auffallend kurzen Untergesichtern haben oft etwas Unausgeglichenes. Die Darstellungen des Beweinungsaltars sind weniger entschieden durchgearbeitet, dafür jedoch

weicher und tonvoller in bräunlicher Stimmung ausgeführt. Alles Bauliche auf diesen Bildern ist natürlich noch spätgotisch. Alles Figürliche aber strebt eben im Sinne moderner Ausdruckskunst selbständig, ohne überall die richtigen Verhältnisse zu suchen, aus der Gebundenheit des 15. in die Freiheit des 16. Jahrhunderts herüber.

Engebrechtsens Hauptschüler war der berühmte Lukas van Leiden (1494 oder früher bis 1533), der sich nicht nur als Maler, sondern, hierin Dürer vergleichbar, auch als Stecher und Radierer eigener Erfindungen und als Zeichner für den Holzschnitt hervortat. Hinterließ er doch 170 Kupferstiche, 9 Radierungen und 16 Holzschnitte. Seine künstlerische Entwicklung tritt uns am deutlichsten an der Hand seiner Kupferstiche entgegen. Nach tastender Frühzeit, der z. B. noch die Bettler von 1508 angehören, geht der jugendliche Meister schon 1509 mit der Bekehrung des Saulus und der Versuchung des hl. Antonius, die freilich noch langgestreckte Engebrechtsensche Gestalten zeigen, zu klarerer Formensprache und reinerer Gruppenbildung innerhalb reicher Landschaftsgründe über, erreicht schon 1510 in Blättern wie „Adam und Eva im Elend“, dem „Ecce Homo“ und dem „Milchmädchen“, eine erstaunliche Höhe reifer völkischer Formensprache, inneren Lebens und weicher technischer Vollendung, geht dann in Blättern wie den Geschichten Josephs von 1512, zu leidenschaftlicher Gefühlsschilderung über, geriet bald darauf aber mit Stichen wie der Kreuztragung (1515) und dem großen Kalvarienberg (1517) in den Bann Dürers.

Der Einfluß des großen Oberdeutschen auf Lukas erreicht im Bildnis Kaiser Maximilians (1520) und in der größeren Passionsfolge (1521) seinen Höhepunkt. Gegen 1525 ging der holländische Meister jedoch unter dem Einfluß Mabuses offensichtlich zur römischen Schule Mark Antons (S. 99) über, die in seinen köstlichen Ornamentstichen von 1527 und 1528, in „Venus und Amor“ (1528), der Sündenfallfolge (1529) und „Venus und Mars (1530) der Formensprache wie dem Inhalt nach unverkennbar hervortritt. Sein Stoffgebiet war so mannigfaltig wie das Dürers; aber an Geist, Kraft und Innerlichkeit kann Lukas sich mit dem großen Nürnberger nicht messen. Seine erhaltenen Ölgemälde bestätigen diesen Eindruck. Noch anfängerhaft befangen erscheint er in der sittenbildlichen Schachpartie in Berlin und der Versuchung des hl. Antonius von 1511 in Brüssel. Seiner frischen farbenfrohen Jugendreife entstammen Bilder wie die Spieler beim Earl of Pembroke im Wilton House und der kleine hl. Hieronymus in Berlin. Um 1515 entstand seine farben-

prächtige, erst leicht von Renaissancehauchen berührte Berliner Madonna. Fortgeschritteneren Renaissancegeist atmen seine Madonna und seine Verkündigung von 1522 in München. Die Hauptwerke der italisierenden Spätzeit des Meisters aber sind sein berühmtes Jüngstes Gericht (1526) im Leidener Museum (Taf. XII, Abb. 2) und das wuchtige dreiteilige Gemälde der Blindenheilung (1531) in Petersburg. Das Mittelbild des Jüngsten Gerichts in Leiden zeigt Christus, in die Ferne gerückt, ohne Maria und Johannes auf dem Regenbogen, unter ihm rechts und links die neugierig aus Wolken herabblickenden Apostel, auf der Erde, deren Horizont leicht gewölbt erscheint, die Auferstehung des Fleisches. Die Gestalten sind nicht in Knäuel zusammengeballt, sondern klar und fest in absichtlich italienischer, aber doch unwillkürlich selbstempfundener Formensprache einzeln oder in kleinen Gruppen über die Fläche zerstreut. Jede nackte Gestalt strebt nach eigener Geltung und sucht sich auch durch ihren besonderen, willkürlichen Fleischton von ihren Nachbarn abzuheben. Bei aller absichtlichen Neuzeitlichkeit der Formengabe ist die großartige Schöpfung doch selbständig erfunden und durchgeführt. In malerischer Beziehung aber, in der Wiedergabe atmosphärischen Lebens, im zarten Farbenzusammenklang, im leichten Flusse des Vortrags übertrifft sie fast alle gleichzeitigen nordischen Malereien.

In Amsterdam blühte in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts Jakob Cornelisz van Oostzanen, auch Jakob von Amsterdam genannt (um 1470—1533), ein Meister, der in seinen späteren Bildern zwar die Bauformen der Renaissance verwandte, in seinem Grundempfinden aber altniederländisch streng und herb bleibt. Daß er von Engebrechtsen abhängt, wie behauptet wird, ist wenigstens nicht offensichtlich. Seine Köpfe zeigen hohe Stirnen, kleine Untergesichter. Das Haar bildet er einzeln durch, das Beiwerk des Vordergrundes führt er fest und sorgfältig aus. Die Farben trägt er stark auf und modelliert eindringlich, aber etwas derb bei lichter, reicher Farbenpracht. Seine Gemälde hat zuerst Scheibler zusammengestellt. Sein „Saul bei der Hexe von Endor" im Rijksmuseum entstand 1506, sein männliches Bildnis derselben Sammlung 1533. Dazwischen liegen Oostzanens Bilder in Kassel, Berlin, Antwerpen, Neapel, Wien und dem Haag. Ihre Verbindung von äußerer Pracht mit innerer Gefühlswärme ist eigenartig anziehend.

In Utrecht gab Jan van Scorel (Schoorl; 1495—1562) den Ton an, ein Meister, der als der eigentliche Begründer des Italismus in Holland gilt. Er war Schüler des Jakob Cornelisz in Amsterdam und

des Mabuse (S. 256) in Antwerpen, reiste dann aber nach Deutschland und Italien. Seiner früheren, in Deutschland durch Dürer beeinflußten Art gehört der schöne, unmittelbar gesehene Flügelaltar der heiligen Sippe von 1520 in Obervellach an. Von seinen späteren, kalten, absichtlich romanisierenden, wenn auch mit bräunlichen Schatten niederländisch gemalten Bildern trägt die Kreuzigung von 1530 im Bonner Provinzialmuseum die Namenszeichnung Scorels. Seine landschaftlich gestimmte Taufe Christi im Haarlemer Museum ist durch van Mander, den holländischen Kunstschriftsteller des 17. Jahrhunderts, beglaubigt. Ansprechender noch sind die Bildnisse des Meisters, wie das der Agathe van Schonhoven von 1529 in der Galerie Doria in Rom. Wahrscheinlich rührt auch die eindrucksvolle Familienbildnisgruppe der Kasseler Galerie von Scorel her. Ein tüchtiger, in Haarlem wirkender Schüler Scorels war Martin Heemskerk (1498—1574), der in seinem Lukasbilde von 1532 in Haarlem noch ziemlich wahr und warm erscheint, mit seinen späteren Bildern jedoch, wie dem Momusbilde von 1561 in Berlin und dem kalt gezeichneten, wenn auch braunschattigen Gastmahl Belsazars von 1568 in Haarlem, völlig der italisierenden Moderichtung huldigt.

Unter den niederländischen Meistern, die, nach 1500 geboren, zumeist weiter als die bisher genannten in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts hineinlebten, heben sich die Anhänger des siegreichen italienischen Idealismus, der immerhin der Bewegungsfreiheit der niederländischen Großmalerei des 17. Jahrhunderts vorarbeitete, immer schärfer von den Vertretern des völkischen naturfrischen Realismus ab, dem, wenigstens in Holland, die Zukunft gehörte.

Die Großmeister des vollentwickelten niederländischen Italismus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts unterscheiden sich von ihren Vorgängern, den Orley, Mabuse und Scorel, an die sie anknüpften, durch die Entschiedenheit und Einseitigkeit ihrer Nachahmung des Südens. Das Ziel ihres Strebens, das sie auch erreichten, war, als niederländische Michelangelos und Rafaels bezeichnet zu werden. Daß sie über ein großes technisches Können verfügten, ist unzweifelhaft und spricht sich besonders in ihren Bildnissen aus, die sie zwangen, sich an die Natur zu halten. Ihren großen Darstellungen weltlicher oder heiliger Geschichten aber fehlen mit der Unmittelbarkeit der Anschauung und Empfindung alle ewig-wahren künstlerischen Vorzüge. Dies gilt gleich von Orleys Schüler in Mecheln, Michael van Coxcyen (1499—1592), der schon

1531 seine Fresken in Santa Maria dell' Anima, der Kirche der Deutschen, in Rom ausführte, noch 1589 die Kreuzigung, ja, noch 1592 die Gudula-Legende für die Kathedrale von Brüssel schuf, in den dazwischenliegenden 60 Jahren aber außer zahlreichen, großenteils in Sammlungen übergegangenen Gemälden für belgische Kirchen auch Wandteppiche und Glasgemälde ausführte.

Dasselbe gilt von Mabuses Schüler in Lüttich, Lambert Lombard (1505—66), dem vielbeschäftigten, 1538 nach Rom gewanderten Meister, dessen Gemälde sich fast nur in zeitgenössischen Stichen erhalten haben; es gilt von dem tüchtigen, von Gouda nach Brügge übergesiedelten Holländer Pieter Pourbus (um 1510—84), dessen Bildnisse, wie das des Ehepaares Fernagant von 1551 mit den farbenprächtigen Stadtbildern im Hintergrund in Brügge und das des rotbärtigen Mannes von 1559 in Wien zu den schönsten ihrer Zeit gehören, während seine klar gezeichneten, farbenkalten Geschichtsbilder vergebens gegen die Zeitmode anzukämpfen suchten; es gilt aber vor allem auch von dem Bruder des Cornelis Floris (S. 158, 243 und 244), von Lombards Schüler Frans Floris de Vriendt (1517—76), dem einflußreichsten Meister der Reihe, der sich in Rom und Florenz hauptsächlich an die Nachfolger Michelangelos anschloß. Zu seinen frühesten erhaltenen Bildern gehört sein „Mars und Venus“ von 1547 im Berliner Vorrat. Kraftvoll ist noch sein Engelsturz von 1554 in Antwerpen, schwächlicher schon sein Jüngstes Gericht von 1566 in Brüssel. Das schönste seiner Bildnisse ist der Falkner von 1558 in Braunschweig, dessen weibliches Gegenstück sich im Museum von Caen befindet. Seine Bildnisse dieser Art bilden die Brücke zu denen der gleichzeitigen Meister der natürlichen Richtung.

Allen diesen italisierenden Geschichtenmalern gegenüber waren die Meister der national-niederländischen Richtung natürlich zugleich die Hauptvertreter der bodenständigen Fächer des Bildnisses, des Sittenbildes, der Landschaft, des Stillebens und des Architekturstücks. Aber alle diese Fächer hatten sich noch nicht scharf voneinander und von der Historienmalerei getrennt. Biblische Vorgänge dienen ihren Darstellungen meist noch als Vorwand.

Als Bildnismaler kommt zunächst noch ein Schüler Scorels in Betracht, der Utrechter Anton Mor (Antonio Moro), um 1519—77, der Weltmeister der niederländischen Bildnismalerei dieses Zeitalters, der in allen Hauptstädten Europas zu Hause war. Seinen frühen

Schöpfungen, wie dem Doppelbildnis Utrechter Domherren von 1544 in Berlin, sieht man seine Herkunft von Scorel noch deutlich an. Später haben es namentlich Holbein und Tizian, zwischen denen er in der Mitte steht, ihm angetan. In den geschmackvoll angeordneten, fest und doch flüssig modellierten, klar getönten Bildnissen seiner mittleren Zeit, wie dem Herrn mit der Uhr (1565) im Louvre, den männlichen Bildnissen von 1564 im Haag und in Wien, erinnert er manchmal an seinen italienischen Zeitgenossen Moroni (S. 128). Weicher und toniger aber wurden seine späten Bildnisse, deren prächtigstes, das des Hubert Goltzius (1576) in Brüssel, zugleich noch die liebevollste Durchbildung aller Einzelheiten, selbst der Barthaare, erstrebt.

Gleichzeitig wuchs in Holland, zunächst in Amsterdam, die bodenständige öffentliche Bildnisgruppenmalerei allmählich zu einem Hauptzweig künstlerischer Großmalerei heran. Die Vorstände der Schützengilden machten den Anfang. Erst gegen Ende des Jahrhunderts folgten die „Anatomien", die Gruppenbildnisse der Chirurgengilden sind, und die „Regentenstücke", die Vorstandssitzungen verschiedener Wohltätigkeitsanstalten wiedergeben. Wie die anfangs in steifen Reihen unbekümmert umeinander aufgepflanzten Schützenhalbfiguren allmählich durch die Hervorhebung der Hauptleute, durch die Einteilung mittels diagonaler Linienführung, durch die Beseelung der Köpfe und durch lebendigere Beziehungen der Dargestellten zueinander zu künstlerischen Bildnisgruppen wurden, zeigen z. B. Dirk Jacobsz' (um 1495—1565) Schützenstücke im Rijksmuseum und Cornelis Anthonisz Teunissens (um 1500—53) Bilder im Rijksmuseum und im Rathaus zu Amsterdam.

Zu den ältesten selbständigen niederländischen Sittenmalern gehört Pieter Aertsz oder Aertsen (1508—75), Lange Pier genannt, der über zwanzig Jahre in Antwerpen wirkte, aber in Amsterdam geboren ward und starb. Sein Volksbild einer alten Bäuerin im Museum zu Lille trägt die Jahreszahl 1543. Die Hauptwerke des Meisters, die kräftig zum Realismus hinüberstreben, sind sittenbildlicher Art. Selbst seine Kreuztragung von 1552 in Berlin wirkt durch ihre Marktweiber und beladenen Karren in diesem Sinne. Zu seinen bahnbrechenden Hauptbildern, deren ausführliches Beiwerk zum Stilleben hinüberleitet, aber gehören der „Eiertanz" (1554) in Amsterdam, das „Bauernfest" (1550) in Wien, die lebensgroßen Köchinnen (1559) in Brüssel und im Palazzo Bianco zu Genua. Seine Bauerntypen sind lebenswahr erfaßt, die Handlungen deutlich veranschaulicht, die Raum-

ausschnitte der Zimmer oder Landschaften auffallend richtig zu den Figuren in Verhältnis gesetzt. Die Zeichnung ist schlicht und charaktervoll, die Malweise breit verschmelzend, die Lokalfarbe überall kräftig betont.

Auch die niederländische Landschaftsmalerei machte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts einen wichtigen Entwicklungsgang durch. Den phantastischen Maaslandschaften der Patinir, Bles und Gassel (S. 254—255) gegenüber erschien Peter Brueghel als kühner Neuerer, dessen Landschaften, auch wenn sie im ganzen frei erfunden sind, uns wie echte Naturausschnitte anmuten.

Peter Brueghel war in jeder Beziehung der Hauptmeister der national-niederländischen Kunst dieser Zeit, ja, in manchen Beziehungen der größte niederländische Künstler des ganzen 16. Jahrhunderts. Peter Brueghel der Ältere (früher Bruegel, später Breughel geschrieben), auch der Bauernbrueghel genannt (um 1525—69), stammte wahrscheinlich aus dem holländischen Dorfe Brueghel bei Herzogenbusch. In Antwerpen soll er Schüler seines Schwiegervaters Peeter Coeck van Aelst (S. 241 u. 258) gewesen sein; 1563 aber zog er nach Brüssel, wo er starb.

In Rom war er sicher um 1553; aber gerade er verarbeitete unter dem Einfluß des alten malerisch empfindenden Phantasiekünstlers Hieronymus Bosch alle südlichen Eindrücke restlos mit seiner niederländischen Naturanschauung zu einem neuen, urwüchsigen Ganzen. Seine starke Beobachtungsgabe machte ihn in einer Reihe seiner Schöpfungen zum lehrhaften Satiriker, machte ihn in anderen zum unbefangensten, lebensvollsten Erzähler, vor allem aber zum größten Sittenschilderer und Landschafter seiner Zeit, der auch biblische Stoffe in landschaftlicher und sittenbildlicher Auffassung packend verarbeitete. Die Menschen faßte er vorzugsweise von der Seite der Bewegungen auf, in denen er sie beobachtete. In der Vernachlässigung des Einzelnen zugunsten der Gesamtwirkung und in der Verselbständigung der Tiefenrichtung (S. 15—16) strebt er bereits über die Gepflogenheiten der Kunst des 16. Jahrhunderts hinaus. Auch seine Farbengebung, die anfangs die natürlichen (Lokal-) Farben der Dinge betont, wird mit der Zeit immer einheitlicher und toniger.

Während seiner früheren Lebenszeit widmete Peter sich hauptsächlich der Griffelkunst im Dienste des Antwerpner Stechers und Verlegers Hieronymus Cock (S. 246). Seine Erfindungen wurden teils von anderen gestochen, teils von ihm selbst radiert. Doch werden nur einige Rheinlandschaften von 1553 als eigenhändige Radierungen des Meisters anerkannt. Gerade in den Stichen nach seinen Zeichnungen kommen

neben seiner eigenen Auffassung biblischer Stoffe das phantastisch-spukhafte und das satirisch-lehrhafte Element zur Geltung.

Als wahrhaft großer Künstler tritt Brueghel uns jedoch zunächst in seinen Gemälden entgegen. Seine „Sprichwörter“ von 1558 im Museum Mayer van den Bergh in Antwerpen und von 1559 in Berlin sind noch „bilderbogenartig zerstreut“ angeordnet. Die Hälfte seiner etwa 35 erhaltenen eigenhändigen Gemälde befindet sich im Wiener Staatsmuseum. Auch seine Darstellungen „Fasching und Fasten“ (1559) und „Kinderspiele“ (1560) in Wien bewahren noch den hohen Horizont und die zerstreute Anordnung seiner Stiche. Dann besann er sich auf die Bildwirkung. Sein Horizont senkte sich, seine Figuren, geringer an Anzahl, aber wuchtiger in der Anordnung, schlossen sich zu festeren Gruppen unter sich und mit der Landschaft zusammen. Gerade in malerischer Hinsicht seine größten Meisterwerke sind seine späten Bilder, wie das Schlaraffenland in München und der Sturz des Saulus in Wien, beide von 1567, und wie die feinen kleinen Darstellungen „Der Galgen“ in Darmstadt und „Die Blinden“ in Neapel, die beide erst 1568 entstanden.

Pieter Brueghels erzählende Bilder sind bei charaktervollster Zeichnung unter Betonung kräftiger, fein zueinander gestimmter Lokalfarben in der Regel mit leichtem Pinsel hingesetzt; seine Landschaften aber, die freilich oft genug gleichwertige Figurenbilder sind, pflegen mit vollerem Pinsel und entschiedeneren Licht- und Schattenstimmungen ausgeführt zu sein. Von seiner Reise über die Alpen brachte er großartige Naturstudien heim, die die Hochgebirgsnatur mit ihren Felsenschroffen und ihren Flußwindungen so organisch und perspektivisch überzeugend wiedergeben wie keine früheren Landschaftsstudien, außer denen Dürers. In ihrer malerischen Ausführung herrschen kräftige braune Bodentöne neben blaugrünem, feingetupftem Baumschlag. In der reichen Abstufung ihrer Lufttöne und der kräftigen Wirkung ihrer atmosphärischen Erscheinungen stehen sie einzig unter den Landschaften des 16. Jahrhunderts da. Die figürlichen Vorgänge, die sie beleben, erhöhen die natürliche landschaftliche Stimmung. Großartig sind Peter Brueghels November-, seine Dezember- und seine Februarlandschaft, mächtig ist sein Seestück, das erste seiner Gattung, in Wien. Ebendort erscheint die gewaltige Berglandschaft mit der Bekehrung des Paulus (1567) als Muster großer historischer Landschaftskunst, die Philisterschlacht als Meisterstück jener Schlachtenmalerei, die ein Massengewühl organisch in Bewegung setzt, sein Turmbau zu Babel (1563) als das Vorbild zahlreicher Nachahmungen. Das schönste

seiner bäuerlichen Sittenbilder ist die Bauernhochzeit (Taf. XI, Abb. 3) in Wien, die alle Bauernstubenbilder der Teniers, denen sie die Wege gewiesen, an natürlicher Anordnung und an malerischem Feingefühl übertrifft. Wölfflin führt gerade ihre schräg in die Tiefe führende Anordnung als Kennzeichen der neuen Richtung an, die zum „Barock" führt. Zu seinen eindrucksvollsten biblischen Darstellungen gehören der Engelsturz (1562) und die „Zählung in Bethlehem" (1566) in Brüssel, das Schneebild mit dem Kindermord und das Frühlingsbild mit der Kreuztragung (1564) in Wien. Schon sieht man Golgatha ragen, dessen Kreuze die Raben umflattern. Von seinen sinnbildlichen Darstellungen aber sei noch der gewaltige „Triumph des Todes" hervorgehoben, dessen eigenhändiges Urbild sich in Madrid befindet. Überall war Peter Brueghel der Ältere, „der Letzte der Primitiven und der Erste der Modernen", wie Hulin sagt, der Bahnbrecher, der in die Zukunft vorauswies.

3. Die Kunst der französischen Früh- und Hochrenaissance.

Auch Frankreichs geistiges Leben war im 16. Jahrhundert ein unausgesetztes Ringen zwischen Altem und Neuem, zwischen Einheimischem und Fremdem, zwischen Geistesfreiheit und Regelzwang. Die französische Renaissance des 16. Jahrhunderts knüpfte unmittelbarer und verständnisvoller als die deutsche an die italienische an, entwickelte sich dann jedoch noch während des ganzen 17. Jahrhunderts und darüber hinaus, den Italismus aus sich heraus umgestaltend und erweiternd, mit nur vereinzelten nationalen Rückschlägen in derselben Richtung weiter. Das romanische Blut, das neben dem gallischen und germanischen in den Adern der Franzosen fließt, befähigte die Schöpfer der gewaltigsten nordischen Sonderkunst, der mittelalterlichen Gotik, nun auch die Formensprache des Südens völliger in sich aufzunehmen und selbständiger weiterzuentwickeln, als es den Deutschen und Niederländern möglich gewesen war; und immer entschiedener, weit entschiedener jedenfalls als die deutsche oder niederländische, entwickelte die französische Kunst sich jetzt zur wirklichen Hofkunst, deren Licht die Gnadensonne der prachtliebenden Könige war. Dem französischen Königtum dieses Zeitraums, dem so kraftvolle Reiser entsprossen wie Franz I. und Heinrich II., wurde die Pflege aller Künste nicht nur zur öffentlichen Angelegenheit, sondern auch zur Herzenssache; und dementsprechend bezeichnet die fran-

zösische Forschung die Abschnitte der französischen Kunstgeschichte nicht nach dem Wechsel ihrer Richtungen, sondern nach den Namen ihrer Herrscher, mit deren Regierungszeiten die Stilwandlungen freilich keineswegs immer völlig, aber doch annähernd zusammenfallen.

In der französischen Kunst des 16. Jahrhunderts herrscht die Baukunst so unumschränkt, daß wir unter der Geschichte der „französischen Renaissance" zunächst die Geschichte der Baukunst dieser Zeit verstehen.

Auch in Frankreich fanden die einzelnen Schmuckformen der italienischen Renaissance früher Eingang als ganze Bauten mit ihrem Grundriß und Aufriß. Nach der herrschenden Anschauung wächst die französische Frührenaissance, die im wesentlichen den Stil Franz' I. bedeutet, aus dem Stil Ludwigs XII. (1498—1515) hervor und vollzieht noch unter Franz I. (1515—47) den Übergang zur französischen Hochrenaissance, die um 1535 einsetzt und die ganze Regierungszeit Heinrichs II. (1547—59), aber auch noch einen Teil der Zeit Karls IX. (1560—74) umfaßt. Geymüller aber dehnt die französische Frührenaissance, welche die gotischen Grundformen ihrer Anlage und ihres Aufbaues mit den Formen der oberitalienischen Frührenaissance bekleidet, bis 1540, die französische Hochrenaissance, die in der Anlage und im Aufbau wie in den Einzelformen klassischen italienischen Vorbildern folgt, bis 1570 aus. Dazwischen bezeichnet er das entwicklungs- und inhaltreiche Jahrzehnt von 1535 bis 1545 als den „Stil Marguerite de Valois" oder „den Augenblick der reizvollsten Blüte".

Auf zahlreichen Wegen sind in Frankreich, wie in Deutschland und den Niederlanden, die Renaissanceformen über die Alpen gedrungen. Ihre Verbreitung durch ins Land gerufene italienische Künstler aber ist in Frankreich von entscheidenderer Bedeutung als in jenen Ländern. Unter den 22 Italienern, die Karl VIII. nach Frankreich zog, spielen als Baumeister Fra Giocondo von Verona und Domenico Bernabei (um 1470—1549) von Cortona, genannt Boccadoro, eine Hauptrolle. Daß Leonardo da Vinci seine letzten Lebensjahre in Frankreich verbrachte, wohin Franz I. ihn berufen, und daß man dem großen Florentiner auch einen Einfluß auf die französische Baukunst zuschreiben möchte, haben wir schon gesehen (S. 28, 273). Kräftig griff der Hauptmeister der „Schule von Fontainebleau", der Bolognese Francesco Primaticcio (1504—70), den Franz I. 1531 als Maler und Stuckbildner nach Frankreich berief, in die Entwicklung der französischen Baukunst ein, wogegen

es seinem Landsmann, dem bekannten Bauschriftsteller Sebastiano Serlio (S. 104), der zehn Jahre später, 1541, nach Paris und Fontainebleau berufen wurde, wo er 1554 starb, nicht gelang, hier auf anderem als theoretischem Gebiete einen offensichtlichen Einfluß zu gewinnen.

Neben allen diesen Italienern waren unzweifelhaft zahlreiche französische Baumeister, die während der ersten Hälfte des Jahrhunderts in der Regel als Maîtres maçons (Mauermeister) oder Tailleurs de pierre (Steinmetzen), erst seit der Mitte des Jahrhunderts häufiger als Architectes (Architekten) bezeichnet werden, im Dienste der französischen Frührenaissance tätig. Doch ist es der französischen Forschung nicht recht gelungen, die bedeutendsten von ihnen, deren Namen den Baurechnungen entstiegen sind, als greifbare Künstlerpersönlichkeiten herauszuschälen. Der Übergangszeit noch gehört Martin Chambiges (gest. nach 1532 zu Beauvais) an, der, noch ganz Gotiker, als Maître maçon und zugleich als wirklicher Architekt seit 1500 den Bau des Querschiffs der Kathedrale von Beauvais leitete, seit 1507 aber den prächtigen spätestgotischen Westbau der Kathedrale von Troyes ausführte. Am Bau des Schlosses zu Gaillon, das der Minister Ludwigs XII., der Kardinal Georges d'Amboise, sich im ersten Jahrzehnt des Jahrhunderts errichten ließ, treten die Namen französischer Werkmeister hervor. Doch ist es uns nicht möglich, mit einem Teil der französischen Kritik eher einen von ihnen als jenen Italiener Fra Giocondo (S. 268) als den eigentlichen Schöpfer des Baues anzusehen.

Von den französischen Baumeistern der Zeit Franz' I. ist Martins Sohn Pierre Chambiges (gest. 1544), der bis 1525 am gotischen Kathedralenbau seines Vaters tätig war, 1527 aber das ehemalige Lustschloß Chantilly ausbaute und 1540 den Bau der Schlösser zu Saint-Germain und zu Fontainebleau führte, neuerdings mit Unrecht als Schöpfer des schönen, nach dem Brande von 1871 neuerstandenen Hôtel de Ville in Paris genannt worden, dessen Entwurf jedenfalls von jenem Domenico Bernabei von Cortona (Boccadoro) herrührt. Hector Sohier gilt als der Baumeister des 1521 begonnenen schönen Chores von Saint-Pierre in Caen, des kirchlichen Hauptbaues jener französischen Frührenaissance, die den gotischen Aufbau mit antikisierenden Pilastern und Schmuckformen verkleidet (S. 271). Nicolas Bachelier (1485 bis um 1572) aber, dessen Vater Italiener war, scheint der Renaissance besonders in Toulouse und dessen Umgebung die Wege geebnet zu haben.

Ein völlig verändertes Bild bietet die Geschichte der Baumeister der

französischen Hochrenaissance. Bald nachdem Primaticcio in Fontainebleau eingetroffen, kehrten die fünf großen französischen Hochrenaissancemeister, die alle in Italien gewesen waren, nach Frankreich zurück. Anstatt der Italiener, die nach Frankreich berufen worden waren, übernahmen nun die Franzosen, die in Italien studiert hatten, die Führung. Diese fünf großen Meister waren Jean Goujon (um 1510 bis um 1566), Pierre Lescot (um 1510 bis um 1578), Jean Bullant (um 1525 bis 1578), Philibert Delorme (de l'Orme, um 1512 bis 1570) und Jacques Androuet Ducerceau der Ältere (um 1512 bis nach 1584). Diese Männer hatten nicht nur praktisch, sondern auch theoretisch den lebhaftesten Anteil an der Einführung der vitruvischen Baukunst in Frankreich, und Ducerceau, der als Kupferstecher und Radierer berühmt war, hat durch sein großes Tafelwerk „Les plus excellents Bastiments de France“ (1576) der Kunstgeschichte einen um so größeren Dienst geleistet, als nur die wenigsten der von ihm veröffentlichten Gebäude der Vernichtung durch die Zerstörungswut der Zeiten und der Menschen entronnen sind.

Aus dem Gesagten ergibt sich, daß unsre Betrachtung der französischen Frührenaissance von den Gebäuden, unsre Betrachtung der französischen Hochrenaissance von den Baumeistern auszugehen hat.

Gerade in Frankreich entstanden noch bis tief ins 16. Jahrhundert hinein Kirchen, die in ihren Bau- und Schmuckformen dem gotischen Flamboyantstil treu blieben. Wurde in Paris Saint-Gervais doch zu Anfang dieses Jahrhunderts spätgotisch erneuert, wurde der Turm der alten Jakobskirche, der, allein stehengeblieben, als Tour de Saint-Jacques noch heute zu den Wahrzeichen von Paris gehört, doch erst 1508—22 in reichster Spätgotik errichtet. Dazu das gewaltige Querhaus der Kathedrale zu Beauvais, dessen nördliche, 1548 vollendete Schauseite zu den schönsten der Spätgotik gehört, die nicht minder reichen, 1556 vollendeten Querschiffschauseiten der Kathedrale von Senlis und die prächtige Kirche zu Brou, die sich zwischen 1506 und 1536 als üppiger Spätling noch ganz im alten Stile erhob. Ja, selbst Bullant, der Hochrenaissancemeister, kehrte in der Kapelle seines Schlosses zu Écouen zum einheimischen gotischen Stile zurück.

Der französische Frührenaissancestil tritt im Dienste der Kirche zuerst an einzelnen Teilen älterer Bauten hervor, bald an den Türmen, bald an der Schauseite, bald am Chor. Der Nordturm der Kathedrale von Tours (1507) gehört zu den frühesten, reichsten und phantasievollsten

Schöpfungen der Übergangszeit. Die reichste Frührenaissancepracht entfalten die Fassaden von Sainte-Clotilde zu Andelys (gegen 1540) und von Saint-Michel zu Dijon. Jenen Stil Marguerite de Valois aber vertritt die dreistöckige Schauseite der Kirche zu Vétheuil, deren obere Teile bereits den Geist der Hochrenaissance atmen.

Im Chorbau geht Saint-Pierre zu Caen (1521) mit der heitersten und anmutigsten Frührenaissance besonders am Außenbau voran. Wie die Strebepfeiler, die Fialen und die Balustraden hier in die Renaissancesprache übersetzt worden, das ist einzig in seiner geschmackvollen Art geblieben. Der dreiseitige Chor der zweistöckigen Kapelle Saint-Saturnin zu Fontainebleau (1528—45) aber ist im Untergeschoß seiner äußeren Strebepfeiler mit Pilastern, in deren Obergeschoß bereits mit vortretenden Säulen geschmückt, die ausgesprochen renaissancemäßig wirken.

Eigenartig und verschieden gestaltet sich im Inneren der Kirchen die Verkleidung des meist völlig gotischen Baugerüstes mit Renaissanceformen. Selten wurden die Renaissancepfeiler als „große Ordnung" bis zu den Gewölben hindurchgeführt. In der Regel springen zwei Geschosse kürzerer Pilaster oder Halbsäulen übereinander aus den Bündelpfeilern hervor, wobei verkröpfte Gebälkstücke das ihre tun, die Zwischenräume zu füllen. Im Chorumgang von Saint-Germain zu Argentan stehen stämmige ionische über schlankeren toskanischen Säulen; in der Kirche zu Ennery tragen ionische Untersäulen korinthische Obersäulen; erst im Mittelschiff der Kirche Saint-Maclou zu Pontoise tritt eine durchgeführte große korinthische Pilasterordnung aus den Rundpfeilern heraus.

Als Hauptkirchen, die ganz der französischen Frührenaissance angehören, sind schließlich Saint-Etienne-du-Mont und Saint-Eustache in Paris zu nennen. Der Chor von Saint-Etienne-du-Mont (1517—37) ist freilich noch völlig gotisch. Das Langhaus dagegen (1537—41), dessen Seitenschiffe sich in ungünstigen Verhältnissen zu ungewöhnlicher Höhe erheben, greift zu den Rundbogen der Frührenaissance, versetzt die Einzelmotive der Renaissanceornamentik aber, wie sie z. B. in den schwächlichen Kapitellen zutage treten, erst schüchtern unter die alten gotischen Schmuckformen, die sich kräftig zu behaupten streben.

Saint-Eustache ist alles in allem die schönste und lehrreichste dieser französischen Kompromißkirchen. „Man fragt sich", sagt Anthyme Saint-Paul, „ob hier die Gotik der Renaissance den Handschuh hingeworfen oder umgekehrt." Seit 1532 erbaut, erhebt sie sich in seltener Einheitlichkeit, Klarheit und Größe. Der Aufbau ist durchweg gotisch,

obgleich die Bogen, vom Chor abgesehen, rund gehalten sind. Die Einzelformen aber sind durchweg der Renaissance entlehnt. Als ganze Bauten jenes edlen, reifen und doch noch selbständigen Renaissancestils, der den Übergang zur Hochrenaissance bezeichnet, sind dann besonders einige kirchliche Kleinbauten zu nennen, zu deren schönsten die beiden eigenartigen, frei und streng zugleich wirkenden Kapellen an der Kathedrale von Toul gehören. Gerade sie sind als wertvolle französische Eigenschöpfungen der vorwärts drängenden Zeit anzuerkennen.

Die Führung auf dem Wege von der Gotik zur französischen Renaissance hatte jedoch nicht der Kirchenbau, sondern der Schloßbau übernommen. Auch die alten malerischen Schlösser, die, von runden Ecktürmen beherrscht, ihre Hauptflügel um den Ehrenhof (cour d'honneur), ihre Wirtschaftsgebäude um den äußeren Hof (basse cour) ausbreiteten, gaben nur ganz allmählich ihre mittelalterliche Anlage zugunsten einer zugleich freieren und strengeren Raumbildung, ihre gotische Gliederung zugunsten antikisierender Formen auf. Ganz mittelalterlich gestaltet thront noch König Karls VIII. Schloß zu Amboise über den grauen Fluten der Loire. Nur in seinem Inneren breiteten die Italiener, die der König mitgebracht hatte, die Reize ihres neuen Stiles aus. Dem Schlosse zu Blois über demselben Strome gab Ludwig XII. einen neuen Flügel, der ganz in Backsteinen mit Hausteineinfassungen ausgeführt wurde, im wesentlichen aber noch gotische Formen zur Schau trägt. Nur an einem Dachfenster erscheinen feine, von Delphinen bekrönte Renaissancepilaster; und das Rahmenwerk der gedrückten Bogengänge des Hofes ist mit antikisierenden Füllungen geschmückt. Auf den Nordflügel, den Franz I. errichtete, kommen wir zurück. In ihrer ganzen Pracht trat die Frührenaissance in Gaillon, dem fast völlig zerstörten Seine-Schloß des Kardinals Georg von Amboise, hervor, dessen Gesamtanblick Ducerceau aufbewahrt hat. Mit seinen ragenden Essen, seinen Fialenwimpergen über den Dachfenstern und seinen steilen Giebeln an den vorspringenden Teilen wirkt es im ganzen ebenfalls noch gotisch, während einzelne Teile seiner Fassaden die reinsten Renaissanceblüten entfalten. Die Portalfassade von Gaillon, die in der École des Beaux-Arts in Paris aufgestellt ist, erinnert mit ihren feinen Frührenaissancepilastern, ihren Kaisermedaillons und ihren Arabeskenfüllungen an Fra Giocondos Ratshalle in Verona, der vielleicht wirklich der erfindende Schöpfer dieses Schlosses gewesen ist.

Auch unter Franz I. entsprossen dem blühenden Gelände der Loire und ihrer Nebenflüsse noch eine Fülle köstlicher Schloßbauten, in denen der Mischstil es unter immer stärkerer Betonung der Renaissance-Elemente zu immer neuen, oft eigenartig anziehenden Gestaltungen brachte. Das Schloß zu Chateaudun (1502—35) ist durch sein Wendeltreppenhaus berühmt, das mit den flachen Korbhenkelbogen der angrenzenden Gänge, mit den üppigen Hängezapfen seiner Decken und mit den Renaissance-Arabesken zwischen dem spätgotischen Stabwerk seines Mittelpfeilers eine Reihe der wichtigsten Formenbildungen dieses Stils verwertet.

Ganz als Renaissancebau dagegen wirkt jener Nordflügel, der Flügel Franz' I, im Schlosse zu Blois (1515—19). Seine Außenfassade öffnet sich in drei Stockwerken mit loggienartigen Bogengängen, deren korinthisierende Pilaster abwechselnd durch breitere und schmalere Zwischenräume getrennt sind („rhythmische Travée"). Aus der üppigen Pilasterfassade des Hofes springt das berühmte, etwas schwerfällige, doch reizvolle, aus dem Achteck gestaltete Treppenhaus hervor, dessen Baldachine noch gotisch gedacht sind, während seine Pilaster und Balustraden in Renaissanceformen schwelgen. Als Hauptschloß des Stils Franz' I. aber gilt das phantastische Jagdschloß Chambord (1519—35), das bei breitgelagertem Grundbau mit seinen hohen Türmen und Schornsteinen nach oben in senkrechter Richtung ausklingt. Nach Marcel Reymonds, von Strzygowski weitergeführter Ansicht hätte kein Geringerer als Leonardo da Vinci (S. 28 u. 268) es entworfen. An der Mitte einer der Langseiten des großen, durch vier Ecktürme abgegrenzten Hofes liegt das eigentliche Schloß, das ebenfalls von vier Rundtürmen zusammengehalten wird. Sein Grundriß wird durch ein gleichschenkliges Kreuz in vier Teile zerlegt. In der Kreuzung steht der Stiegenturm, der über dem Dache, von einer Laterne mit kleiner Kuppel bekrönt, noch in drei Geschossen emporsteigt. Der Aufbau wächst, obgleich italienische, nach Strzygowski auch orientalische Einflüsse in der Anlage bemerkbar sind, noch spätgotisch empor. Alle Einzelheiten aber sind in Renaissanceformen durchgeführt.

Ein Jahrzehnt jünger als Schloß Chambord war Franz' I. leider zerstörtes Schloß Madrid oder Boulogne im Bois de Boulogne bei Paris. Dieses Schloß erhob sich bereits auf neuzeitlichem Grundriß in den reinsten Renaissanceformen. Düsterer und strenger war das Schloß Saint-Germain-en-Laye, dessen Neubau Franz schon 1514 noch vor seiner Thronbesteigung begonnen hatte, weiträumiger, breiter und nüchterner aber das Schloß Fontainebleau (S. 268, 269), dessen Bau erst

1528 begann. Es ist wichtiger wegen seiner Ausschmückung durch die Malereien und Stuckarbeiten der „Schule von Fontainebleau“, auf die wir zurückkommen, als wegen seiner schlicht italisierenden Bauformen.

Den Schlössern des Königs und des Adels reihten sich auch im reichen Frankreich einige städtische Paläste an, die zu den charaktervollsten der französischen Frührenaissance gehören. An die Rathäuser im flämischen Stil des 15. Jahrhunderts, wie die von Saint-Quentin, von Compiègne und von Noyon, erinnert zunächst noch das 1537 vollendete, durch seine Treppe berühmte Hôtel de Ville zu Dreux. Eine glänzende, feinverbundene Mischung gotischer und antikisierender Elemente zeigt das Stadthaus von Orléans (um 1525). Reinere, doch selbständige, kraftvoll malerische Renaissanceformen trägt das Hôtel de Ville zu Beaugency (um 1526). Der Hauptbau rein italienischen Stils aber war das alte, 1871 von den Communards verbrannte, inzwischen im alten Stil wiedererbaute, streng symmetrisch gestaltete Stadthaus zu Paris, dessen Grundstein 1533 gelegt wurde. Zu der vorübergehend bezweifelten Überlieferung, daß jener Domenico von Cortona, Boccadoro genannt (S. 268), sein Schöpfer sei, ist man heute allgemein zurückgekehrt. Als Schüler Giulianos da Sangallo (S. 77) gehört Boccadoro eigentlich zur italienischen Hochrenaissance. Aber sein edles Gebäude trug mit seinen hohen Dächern und Schornsteinen, mit seinem stattlichen Mittelturm über der zweistöckigen Mittelfassade und seinen um ein Geschoß erhöhten Eckpavillons der altfranzösischen Empfindung doch so entschieden Rechnung, daß es für unsre Anschauung erst im Übergang zur französischen Hochrenaissance steht.

Natürlich fehlte es in Frankreich auch nicht an bürgerlichen Wohnbauten im blühenden Frührenaissancestil. Orléans, die Loirestadt, ging mit glänzenden Beispielen voran. Steinbauten wie das sogenannte Haus der Agnes Sorel und das Haus Franz' I. mit seinen zweistöckigen Hofarkaden sind hier nur die prächtigsten unter ihresgleichen. Backsteinbauten mit Quadereinfassungen schließen sich nach niederländischer Art in einfacherer Formensprache an; aber auch an tüchtigen Fachwerkbauten, deren obere Stockwerke auf vorspringenden, in Zierköpfe endenden Balken ruhen, fehlt es trotz eines 1520 erlassenen Verbotes dieser Bauweise in Orléans so wenig wie in Caen oder Rouen. Auch Caen und Rouen wetteiferten mit Orléans in der Errichtung steinerner Frührenaissancehäuser. Das Hôtel Bourgthéroulde zu Rouen, das nach

oben spitzbogig ausklingt, gehört zu den üppigsten und zierlichsten Werken des gotisch wirkenden Mischstils. Das Hôtel Écoville zu Caen (um 1535) reiht sich, reich und zierlich zugleich, den köstlichsten Werken der gereiften französischen Frührenaissance an. Vor allem gehört aber das sogenannte Haus Franz' I. in Paris hierher, das durch besonders geistvolle Gliederung und reiche Einzelformen, wie die Kandelabersäulen zwischen den breiten Bogen des Erdgeschosses und die reichverzierten korinthischen Pilaster zwischen den Wandfeldern des ersten Obergeschosses, ausgezeichnet ist. Alles in allem zeigt die nordische Frührenaissance in Frankreich bessere Verhältnisse und geschmackvollere Einzelformen als in Deutschland; und gerade einige der hier genannten kleineren Bauten gehören jener kurzen Edelblüte der französischen Renaissance an, die Geymüller als Stil Marguerite de Valois bezeichnet.

Von den bereits genannten Schöpfern der französischen Hochrenaissance sind der große Baumeister und größere Bildhauer Jean Goujon (S. 285) und der berühmte Architekt Pierre Lescot durch gemeinsam geschaffene Meisterwerke untrennbar miteinander verbunden. Als frühes Werk Goujons wird vielleicht mit Recht das Grabmal Louis' de Brézé (1535) in der Kathedrale zu Rouen (S. 285) gefeiert. Es ist ein Wandgrab, dessen untere Nische von korinthischen Doppelsäulen eingefaßt wird, während die obere Bogennische, in der das Reiterdenkmal des Verstorbenen steht, von lebhaft bewegten Karyatidenpaaren begleitet wird. Nach 1541 war Goujon im Schlosse zu Écouen mit der Ausführung jenes herrlichen, jetzt im Schlosse Chantilly aufgestellten Altars beschäftigt, in dessen dorischer Hauptordnung wie in seinem ganzen Rahmenwerk sich klassische Strenge mit schöpferischer Freiheit paart. Seit 1544 erbaute Lescot unter Goujons bildnerischer Beihilfe das Hôtel Ligneries, jetzt Musée Carnavalet, in Paris, einen ernsten, in allen Einzelbildungen streng italienisch wirkenden Bau, dessen Mittelpavillon am Garten ein dorisches Erdgeschoß, ein ionisches Zwischengeschoß mit einem von Karyatiden getragenen Vorsprung und ein korinthisches Obergeschoß mit flachem Giebel vor hohem Dache zur Schau trägt. Im Jahre 1546 erhielt Lescot sodann den Auftrag, den Neubau des Louvre, des alten Königsschlosses an der Seine, zu übernehmen (Abb. 35), an dessen Ausbau erst zum Riesenschlosse, dann zum Riesenmuseum Jahrhunderte weitergearbeitet haben. Schon unter Heinrich II. schuf Lescot einen Gesamtentwurf, der nicht nur bereits den quadratischen Louvrehof in

seiner jetzigen Ausdehnung, sondern auch das westlich draußen gelegene Tuilerienschloß (S. 277) und die langen Verbindungsgalerien am Flußufer zwischen beiden Palästen umfaßte. Von Lescot selbst ausgeführt und von Goujon mit Bildwerken geschmückt wurden jedoch zunächst nur die beiden die Südwestecke des Hofes bildenden Schloßflügel, und auch diese erst bis zu ihren jetzigen Mittelpavillons. Lescots auf Eck- und Mittelpavillons berechnete, wohlgegliederte Hoffassaden, die später im Mittelpavillon und darüber hinaus im nördlichen Flügel nachgeahmt wurden, entfalten alle Reize der jungen Hochrenaissance. Korinthische kannelierte Pilaster gliedern das Erdgschoß von Fenster zu Fenster. Korinthische Säulenpaare mit Nischen zwischen sich fassen die Portale ein. In derselben Ordnung und in ähnlicher Anordnung wiederholt die Gliederung sich im hohen ersten und im attikaartigen niedrigen zweiten Obergeschoß unter verhältnismäßig niedrigem Dache. Spricht man vom Louvrestil, so denkt man zunächst an Lescots Flügel des Louvrehofes, in dessen Erdgeschoß sich heute die Antikensammlungen befinden. Von 1547 bis 1549 arbeiteten Goujon und Lescot an der klassischen Fontaine des Innocents, die ebenfalls ein Wunder rein renaissancemäßigen Zusammenwirkens von Architektur und Plastik ist. Nach diesen Zeiten trennten Lescots und Goujons Wege sich. Dieser starb, als Ketzer verfolgt, im Auslande, Lescot hingegen war mit dem Louvrebau und verschiedenen Ehrenämtern bis an sein Lebensende (1578) vollauf beschäftigt.

In manchen Beziehungen der fruchtbarste französische Hochrenaissancemeister war Philibert Delorme, der, als er 1536 aus Italien heimkehrte, zuerst kurze Zeit in Lyon tätig war, aber schon 1537 mit der Ausführung des Schlosses Saint-Maur-les-fossés betraut wurde, das er selbst für das erste Schloß reinen Stils auf französischem Boden erklärte. Leider hat es sich nur in Ducerceaus Aufnahmen erhalten. Heitere Eckpavillons traten hier an die Stelle der alten kriegerischen Eckrundtürme, gerade Treppenläufe im Inneren an die Stelle der alten in Türme verlegten Wendeltreppen. Die Rustika bestimmte neben und an der korinthischen Säulenordnung die Wirkung des Baues. Als Delormes Erfindung gilt überhaupt die sogenannte „französische Säulenordnung“, welche die Säulen in gewissen Abständen mit Gürteln umfängt, die sich der Rustika anpassen. Nach dem Tode Franz' I. (1547) führte Delorme das mächtige, triumphbogenartige Grabmal des Königs in Saint-Denis aus (Taf. XIII, Abb. 1), dessen Schmuck mit strengen ionischen Halbsäulen uns im Vergleich mit dem benachbarten Denkmal Ludwigs XII. (S. 283)

den Unterschied der Hochrenaissance von der Frührenaissance mit ihren Arabeskenfüllungen vergegenwärtigt. Von 1548 bis 1559 leitete Delorme alle Schloßbauten Heinrichs II. Im Schlosse zu Fontainebleau ist der prachtvolle langgestreckte Ballsaal mit den tiefen Fensternischen sein Werk. Das Schloß Anet, das er 1552 bis 1554 für Diana von Poitiers schuf, gehörte zu seinen einheitlichsten Schöpfungen, enthielt bei aller Klarheit seiner Anordnung und Gliederung aber doch schon „barocke“ Einzelheiten, wie geschweifte Giebel und Schornsteinbekrönungen



Abb. 35. Das Louvre in Paris.
Nach Photographie.

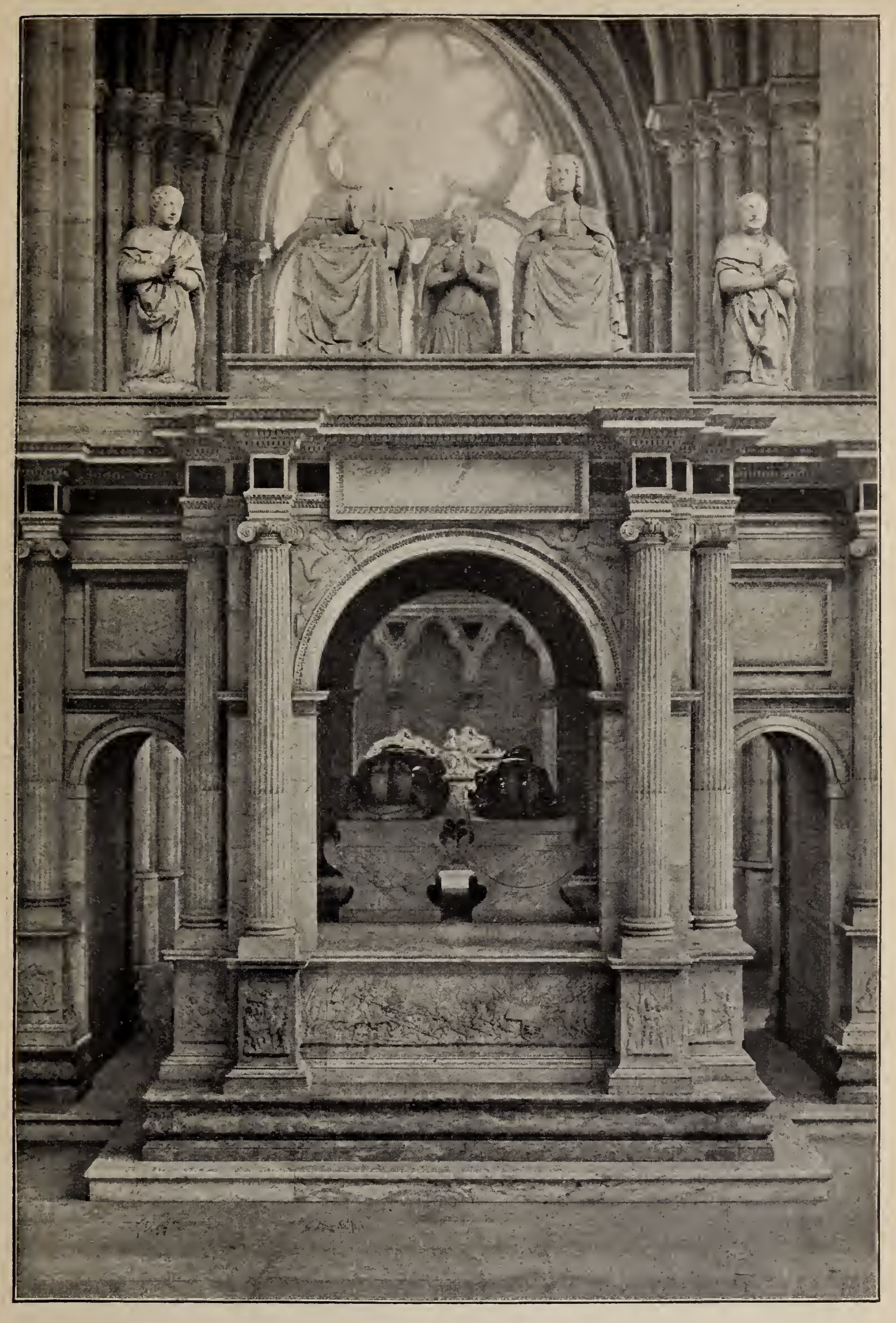
in Sarkophagform. Am besten erhalten ist das dreistöckige klassische Portal, das in der École des Beaux-Arts zu Paris aufgestellt ist. Delormes eigentliches Hauptwerk wurde dann sein Tuilerienschloß zu Paris, das er 1564 für Katharina Medici entwarf. Leider verbrannte es 1871. Das breitgelagerte, zweistöckige, mit höher strebenden Mittel- und Eckpavillons ausgestattete Gebäude zeichnete sich durch die reiche rhythmische Pracht seiner Gliederung und die lebendige Wechselwirkung seiner einzelnen Teile aus, verband jedoch schon einige barocke Motive, wie das der zwei oder drei ineinandergeschobenen Umrahmungen und das der geschweift-gerändeten Kartuschen, mit strammer, von glücklichen Verhältnissen getragener Gesamthaltung.

Jünger als Delorme scheint Jean Bullant gewesen zu sein, der

am Bau der Schlösser zu Chambord und zu Fontainebleau mitbeschäftigt war. Als seine eigenen Schöpfungen gelten z. B. das „kleine Schloß“ (Châtelet) von Chantilly und das Schloß zu Écouen; doch schreibt die neuere Kritik ihm nur bestimmte Teile des berühmten Schlosses zu Écouen zu, dessen Bau er 1540 übernahm und 1552 vollendete. Es ist daher auch zweifelhaft, ob gerade er, wie man gemeint, die „große Ordnung“, die zwei oder mehr Stockwerke mittels durchgehender Pilaster oder Säulen zusammenfaßt, nach Frankreich gebracht hat. Jedenfalls finden sich Ansätze dazu in seinem Châtelet zu Chantilly, erscheint das System aber in voller Entwicklung an einer der Hoffassaden zu Écouen. Nach dem Tode Delormes wurde Bullant der Architekt der Königin Katharina und führte als solcher die Arbeit an den Tuilerien fort. Sein Stil ist besonders durch die Klarheit und Festigkeit ausgezeichnet, womit seine scharfkantigen einzelnen Bauglieder sich voreinander herschieben. Von Willkürlichkeiten ist er freier als Delorme.

Was endlich Jacques den Älteren Androuet Ducerceau betrifft, so ist schon hervorgehoben worden (S. 270), daß der Schwerpunkt seiner Tätigkeit für die Nachwelt in seinen radierten Kupferwerken liegt, in denen er neben den Bauten anderer auch eine Fülle eigener Erfindungen veröffentlicht hat. Aber auch als Baumeister fand er verdiente Anerkennung und Beschäftigung. Ducerceau selbst gilt vor allen Dingen als der Schöpfer des großartigen, auf wunderbar klarem Grundriß errichteten Schlosses Charleval, das Karl IX. bei Andelys gründete. Jene „große Ordnung“ kam hier, wie die Nachbildungen zeigen, großzügig zur Geltung. Selbständig aber verwertete er die überlieferten Formen.

Neben diese Großmeister der französischen Hochrenaissance stellten sich nun, selbstschöpferisch mitstrebend, die Italiener der Schule von Fontainebleau. Daß Francesco Primaticcio (S. 268), der genial-manierierte „Décorateur“, auch der Erfinder einiger der klassischen Bauten der französischen Hochrenaissance gewesen, hat besonders Geymüller verteidigt und betont. Vor allem gilt er, wenn auch nicht ohne Widerspruch, als der Schöpfer des großartigen Schlosses zu Monceau-en-Brie (1549), dessen Außenfassaden wohl wirklich die ersten in Frankreich waren, die in der „großen Ordnung“ durchgeführt wurden. Diese durchgehende Ordnung war ionisch. Die hochdachigen Eckpavillons des französischen Schloßstils waren hier völlig entwickelt. Der ganze Bau gehörte zu den am festesten in sich geschlossenen, die in Frankreich ent-



1. Philibert Delorme, Das Grabmal Franz' I. und seiner Gemahlin Claude in Saint-Denis.

Nach Photographie. (Zu S. 276.)



2. Das Grabmal der beiden Kardinäle von Amboise in der Kathedrale zu Rouen.

Nach Photographie. (Zu S. 284.)

standen. Urkundlich erwiesen ist Primaticcio als erster Baumeister der leider nicht erhaltenen berühmten Grabkapelle der Valois zu Saint-Denis, die den klassischen Renaissance-Kuppelbau Italiens nach Frankreich brachte. Wahrscheinlich hat er aber auch einen wesentlichen Anteil an der Gestaltung des klassischen Schlosses Ancy-le-Franc gehabt, wenngleich der hochdachige Schloßbau mit vier Flügeln um einen quadratischen Hof und vier vorspringenden Eckpavillons, wie er uns hier entgegentritt, gerade für die französische Hochrenaissance charakteristisch ist.

Dem Übergang zu den willkürlicheren Formen, die man als Verfall anzusehen pflegt, setzte Primaticcio in seinen Bauten noch eine ruhige, strenge Kraft entgegen. Die großen Franzosen selbst, wie Delorme und Ducerceau, waren die Schöpfer der freien, oft überaus reizvollen, uns gerade ihres persönlichen Lebens wegen ansprechenden Formen der französischen Spätrenaissance, die wir in Italien schon als „barock" zu bezeichnen pflegen. Delorme lebte ja auch bis 1570.

Die darstellenden Künste Frankreichs entfalteten sich im 16. Jahrhundert in engerem Anschluß an die Schöpfungen der Baukunst als je zuvor. Schon dadurch ist ihr wesentlich raumschmückender Charakter bedingt. Auf dem Gebiete der Bildhauerei entwickelte sich selbst die Bildniskunst, von den Schaumünzen abgesehen, zunächst als Grabmalkunst und schon deshalb im engsten Zusammenhang mit der Architektur der Denkmäler. Außerdem aber handelt es sich hauptsächlich um den Reliefschmuck von Sockeln, Friesen, Giebelfeldern oder anderen größeren oder kleineren Gebäudeteilen.

Wie die An- und Ausbauten der alten gotischen Kathedralen und Kirchen bewahrten auch die Bildwerke, die sie schmückten, bis tief ins 16. Jahrhundert herein bei allem Streben nach immer größerer Abrundung ihren völkischen, spätgotischen Charakter. Ganz bildmäßig mit hohem Stadthintergrund wirkt der Einzug Christi in Jerusalem (um 1530) im Bogenfeld der Kirche von La-Neuville-lès-Corbie (Somme). Mit renaissancemäßig flüssigeren Gewändern aber sind schon Nicolas Coullés Standbilder (1536—54) an der westlichen Schauseite und die Gestalten des Stammbaumes Christi in der Taufkapelle der Kirche Saint-Gervais zu Gisors (Eure) ausgestattet. Prächtiger noch wirken die Chorschranken der Kathedrale von Amiens, deren reiche, mit dem Grabmal des Adrien de Henencourt (gest. 1531) verbundene Südseite die Erlebnisse des hl. Firmin (1527—31) erzählt, während die Nordseite

(seit 1531) die Geschichte Johannes des Täufers kraftvoll natürlich veranschaulicht. Die Kathedrale von Amiens besitzt aber in ihrem berühmten, mit 110 Sitzen und 3650 Figuren ausgestatteten Chorgestühl, das 1508 bis 1519 von einheimischen Künstlern ausgeführt wurde, auch das schönste spätgotische Holzschnitzwerk Frankreichs, unter dessen 400 Darstellungen aus dem Alten Testament und dem Marienleben sich hier und da leise, aber vernehmliche Renaissanceklänge mischen.

Durchaus volkstümlich französisch blieb aber während der ersten Hälfte des Jahrhunderts im Herzen Frankreichs auch die Schule Michel Colombes des großen Meisters des 15. Jahrhunderts, der 1512 noch am Leben war. Ihre Schöpfungen sind gewiß nicht unberührt von der Freiheit des Zeitstils; aber sie entwickeln sie offenbar mehr aus sich heraus als im Anschluß an italienische Vorbilder. Ein Hauptschüler Colombes war sein Neffe Guillaume Regnault (gest. 1532), der seit 1523 in Tours mit zahlreichen Genossen das Grabmal des Louis Ponchez und seiner Gemahlin Roberte Légendre für die Kirche Saint-Germain-l'Auxerrois in Paris ausführte. Der Sarg mit den köstlichen, großzügigen, schlicht und wahr empfundenen Liegebildern, die zu den reifsten Schöpfungen der französischen Bildnerei gehören, steht jetzt im Louvre. Zu den Schülern Colombes gehört auch Jean de Chartres, der als der Schöpfer der drei großen, ruhigen Gestalten des hl. Petrus, der hl. Anna und der hl. Susanna von dem ehemaligen Schlosse Chantilly gilt, die, 1845 wieder ausgegraben, im Louvre aufgestellt sind. Im weiteren Sinne zur Schule Colombes aber zählt auch das breit angelegte, von (erneuerten) Apostelgestalten in nur mehr halbgotischen Nischen umgebene Grabmal der Bastarnay in Montrésor, auf dessen Deckel die drei noch ziemlich steifen Gestalten des Ymbert de Bastarnay (gest. 1523), seiner Gattin und seines Sohnes nebeneinander mit betend zusammengelegten Händen ruhen. Als der Schöpfer dieses Werkes gilt Martin Cloistre, der, um 1480 in Grenoble geboren, 1524 in Blois starb.

Die wirkliche italienische Renaissance war inzwischen gleichzeitig und schon früher in Frankreich unter den Händen eingewanderter italienischer Bildhauer erblüht. Auf die Tätigkeit Pietro da Milanos und Francesco Lauranas, die schon früh im 15. Jahrhundert die italienische Frührenaissance nach Frankreich eingeführt hatten, wollen wir hier nicht zurückgreifen. Der bedeutendste italienische Bildhauer, der im Gefolge Karls VIII. nach Frankreich kam, war der Modenese Guido Mazzoni (Paganino), der 1516 nach Italien heimkehrte. Sein Meisterwerk

auf französischem Boden war das Grabmal Karls VIII. zu Saint-Denis, das 1793 ein Opfer der Revolutionsstürme wurde.

Unter Ludwig XII. aber kamen die drei Brüder Giusti von Florenz, Antonio (1479—1519), Giovanni (1485—1549) und Andrea (geb. 1487) Giusti, von denen nur die beiden älteren nebst ihren Söhnen Giusto dem Jüngeren und Giovanni dem Jüngeren Bedeutung erlangten. Antonio scheint das berühmte Grabmal Ludwigs XII. und seiner Gemahlin in Saint-Denis (1516—32; S. 277) entworfen zu haben. Die Ausführung aber fiel hauptsächlich seinem Bruder Giovanni zu. Dieses Grabmal Ludwigs XII. ist typisch für die reichen Baldachin-Freigräber dieser Art. Das Marmorgehäuse, in dem der Sarkophag steht, öffnet sich an den Schmalseiten mit zwei, an den Langseiten mit vier Bogen, die von korinthisierenden, reich mit Arabesken verzierten Pilastern eingefaßt werden. Auf dem Sarge liegen die Verstorbenen in fast erschreckender Naturwahrheit als nackte Leichen; auf dem flachen Dache des Baues aber knieen sie, von warmem Leben erfüllt, betend in königlicher Kleidung. In den zwölf Bogenöffnungen sitzen die Apostel. Die Sockelreliefs schildern die Taten des Königs in malerisch freiem Stile. Alle Bauteile und die Sockelreliefs sollen von Antonio, die liegenden und knieenden Königsbilder von Giovanni, die wesentlich schwächeren Apostel von Giusto Giusti herrühren.

Wie sehr die beiden Giovanni Giusti sich später dem einheimischen Stil der Schule von Tours, also der Werkstatt Colombes, näherten, zeigen ihre Fürstengräber in der Kapelle zu Oiron. Die Grenzen zwischen diesen Stilarten verschwimmen freilich. Für ein Werk Giovanni Giustis (Jean Justes) hielt man früher das feine Grabmal der Kinder Karls VIII. in der Kathedrale zu Tours (1506). Heute weiß man, daß wenigstens die anmutigen frischen Liegebilder und die Engel von jenem Guillaume Regnault (S. 282), dem Neffen und Lieblingsschüler Colombes, die Schmuckteile des Sarges und seines Unterbaues aber von dem Italiener Girolamo da Fiesole herrühren.

Auch unter Franz I. zogen noch so bedeutende italienische Bildhauer wie Benvenuto Cellini und Francesco Rustici (S. 85) nach Frankreich; und Primaticcio entfaltete unter ihm seine bildnerische Haupttätigkeit als Stuckbildner im Wand- und Deckenschmuck des Schlosses Fontainebleau. Seine karyatidenartigen weiblichen Gestalten im Zimmer der Herzogin von Étampes bezeichnen mit ihren zwölf Kopflängen ein Höchstmaß dekorativer Langstreckung der Gestalten, das schon mit den Natur-

formen spielt; aber gerade unter Franz I. behielt die französische Bildnerei doch noch ein gutes Stück ihres altnationalen Charakters. Die gewaltigste französische Grabschöpfung dieser Zeit war das großartige Wandgrab der beiden Kardinäle von Amboise in der Kathedrale zu Rouen (1518—25; Taf. XIII, Abb. 2). Hier mischt sich überall noch Gotisches mit Antikem. Das Mittelrelief stellt den hl. Georg als Drachentöter dar. Vorn aber knieen die beiden Kardinäle lebensgroß mit gefalteten Händen hintereinander. Besonders der vordere der beiden, Georges d'Amboise, gehört zu den eindringlichsten Bildnisgestalten der französischen Bildhauerei. Als Meister dieses Denkmals wird Roulant le Roux genannt, ohne daß man ihn als dessen alleinigen Meister hinstellen könnte. Kein Geringerer als Goujon (S. 275 und 285) soll 1541—42 den Kopf Georges' II. d'Amboise hinzugefügt haben.

Mehr oder weniger von der italienischen Frührenaissance berührt und doch noch ganz national-französisch empfunden sind auch die meisten Bildwerke der Zeit Franz' I.: namentlich weltliche Bildwerke, wie, allen voran, die kräftigen Bildnisbüsten des Königs im Louvre, von denen die keck realistische Bronzebüste und die verschmitzt lächelnde glasierte Tonbüste hervorgehoben seien. Dann die schmückenden Bildwerke weltlicher Gebäude, wie des linken Flügels des Hôtel Bourgthéroulde zu Rouen, aber auch einzelne bedeutende kirchliche Ausstattungsstücke, wie die Bildwerke des Kreuzganges von Saint-Martin zu Tours und der Orgelbrüstung von Saint-Maclou zu Rouen. Auch einige holzgeschnitzte Arbeiten gehören hierher. Wie prächtig sind die Haupttüren von Saint-Maclou zu Rouen mit reif belebten biblischen Darstellungen geschmückt! Ein wie reines und reiches Frührenaissanceleben umfängt bei noch gotischer Anordnung die berühmten Holztüren des Südportals (um 1535) der Kathedrale von Beauvais, deren sechs Hauptfelder lebendige Reliefs aus dem Leben der Apostel Petrus und Paulus tragen! Alles dies ist im Grunde doch bodenständige französische Kunst.

Mit der Regierung Heinrichs II. bemächtigte sich die klassische Hochrenaissance dann auch der französischen Bildhauerei. Gleich das Denkmal Franz' I. zu Saint-Denis (1548—51), dessen Bauteile zu den Meisterschöpfungen Delormes gehören (S. 277), kennzeichnet die neue Richtung. Als Leiter der bildnerischen Teile des Denkmals erscheint zunächst Pierre Bontemps (genannt 1536—61), der zwischen 1540 und 1548 in Fontainebleau mit Herstellungsarbeiten an den dort eingetroffenen antiken Bildwerken beschäftigt war, 1548 aber, von einer Anzahl von

Gehilfen unterstützt, in Saint-Denis seine Arbeit am Denkmal Franz' I. begann. Auf der Höhe seiner selbständigen, doch schon nach verallgemeinerter Schönheit strebenden Kraft erscheint Bontemps in den Sockelreliefs, welche die Schlachten Franz' I. darstellen, während die packenden Totenbilder des Königs und der Königin unter dem Bogen und ihre lebendigen, knieenden Gestalten mit denen ihrer Kinder auf der Höhe des Denkmals schon fremde Beihilfe verraten. Berühmt ist auch Bontemps' Marmorurne mit dem Herzen Franz' I., die in der Kirche aufgestellt ist. Die Urne und ihr Sockel sind mit Kartuschen des keuschesten, noch jugendfrischen Rollwerkstils bedeckt, der hiermit in Frankreich in abgeschlossener Gestalt erscheint.

Auf Bontemps folgt sofort Jean Goujon (gest. zwischen 1564 und 1568), der hochberühmte Meister (S. 275, 284), in dem die französische Hochrenaissancebildhauerei gipfelt. Daß er ein meisterhafter Techniker und Ausstattungskünstler ist, zeigt uns jedes seiner Werke; und wenn seine langen, überschlanken Gestalten, seine allgemeinen Schönheitslinien, sein überzierlicher, feingefältelter Gewandwurf und seine oft gezierten Bewegungen ihn auch schon den nach neuen Reizen suchenden Künstlern der zweiten Hälfte des Jahrhunderts annähern, die er erlebte, so sind die verführerische und doch keusche Schönheit seiner weiblichen Gestalten, die ausgeprägte „Eleganz" ihrer Bewegungen, selbst wo sie gesucht und gespreizt erscheinen, und der Ausdruck anmutiger Liebenswürdigkeit in ihren Köpfen doch zu überzeugte und überzeugende Nationalvorzüge der französischen Kunst, als daß wir uns nicht willig seinen Bewunderern anschließen sollten. Seine Hauptwerke, die fast alle am Louvrebau und im Louvre-Museum vereinigt sind, tragen ihre Beglaubigung in sich selbst. Die Normandie gilt als Goujons Heimat. Zuerst finden wir ihn 1540 in Rouen, wo er einige Arbeiten für Saint-Maclou und namentlich für die Kathedrale ausführte. Als seine eigene Schöpfung gilt hier das herrliche Denkmal (S. 275) Louis' de Brézé (1535—40), dessen Bildwerke noch natürlicher dreinschauen als Goujons spätere Arbeiten. Der halbnackte Tote, der in der unteren Nische auf dem Rücken liegt, ist noch ergreifend und doch maßvoll natürlich dargestellt. Gonse sagt mit Recht, dieses Denkmal gehöre zu den acht bis zehn vollendetsten Meisterwerken der französischen Bildhauerei. Goujons spätere Richtung tritt deutlich in den Karyatidenpaaren zu beiden Seiten der oberen Nische hervor, in der der Verstorbene als geharnischter Ritter mit dem Schwert in der Rechten erscheint.

Von Goujons Arbeiten am Lettner der Kirche Saint-Germain-l'Auxerrois in Paris (1541—44) wurden wenigstens die „Grablegung“ und die „Evangelisten“ ins Louvre gerettet. Aber gerade sie beweisen in ihrer gezierten „Eleganz“, daß der Meister in Paris sofort in den Bann der Schule von Fontainebleau geriet. Um 1547 schuf er für den berühmten, jetzt in Chantilly aufgestellten Altar der Schloßkapelle zu Écouen (S. 275) die Reliefdarstellungen, welche die Fortschritte seines Stils in technischer Verfeinerung, aber auch in gesammelter Formenkraft zeigen; zwischen 1547 und 1549 aber entstanden seine geistreichen Flachreliefs an der Fontaine des Innocents (S. 276): die schlanken stehenden Quellnymphen zwischen den Pilastern (Abb. 36), die trotz ihrer offensichtlichen Gefallsucht von unnennbarem Zauber umflossen sind, und die ins Louvre verbrachten Sockelreliefs, die das Treiben fabelhafter Meerbewohner formenschön poesievoll veranschaulichen. Nach 1548 beteiligte Goujon sich augenscheinlich lebhaft an der Ausschmükkung des Schlosses Anet, dem auch die berühmte Marmor-Diana des Louvre entstammt. Die schlanke, jungfräuliche Göttin sitzt neben einem liegenden Hirsch, um dessen Hals sie ihren rechten Arm schlingt, am Boden. Den Bogen hält sie in der von sich gestreckten Linken. Keusche, strenge Anmut läßt sich auch ihr in der Tat nachrühmen; aber von dem Vorwurf der Absichtlichkeit und Gespreiztheit können wir gerade sie nicht freisprechen.



Abb. 36. Jean Goujon, Seine-Nymphe.
Reliefbildnis an der Fontaine des Innocents in Paris. Nach Phot. von A. Giraudon, Paris.

Nach 1550 nahmen den Meister vornehmlich seine plastischen Arbeiten am Louvrebau unter Lescots Leitung (S. 275) in Anspruch. Natürlich hat er nur einen kleinen Teil dieser Bildwerke eigenhändig ausgeführt. Dieser gehört jedoch zu dem Schönsten, was die bauschmückende Bildnerei Frankreichs hervorgebracht hat. Großartig sind z. B. am Äußeren von Lescots

westlicher Hoffassade, zur Seite der kreisrunden Fenster über den Türen, die sechs Gestalten der Geschichte und des Sieges, des Krieges und des Friedens, der „Gloire“ und der „Renommée“, im Inneren die stolzen Karyatiden in der Salle des Caryatides. Ihre Arme sollten nicht mehr, wie die seiner Karyatiden am Grabmal Brézés, stützen helfen; nur mit dem Kopfe, wie die antiken Karyatiden des Erechtheion zu Athen, tragen die schönen Jungfrauen ihre leichte Last; daß es deshalb notwendig war, sie mit abgeschnittenen Armen darzustellen, wie Goujon tat, ist freilich nicht einleuchtend. Das raumkünstlerische Gefühl des Meisters ist immer stärker als seine Naturempfindung. Jedenfalls hat Goujon dem französischen Geschmack auf Jahrhunderte hinaus Ausdruck verliehen.

Als Dritter im Bunde schließt Germain Pilon (1535—90), der zu den jüngeren Mitarbeitern Bontemps' am Denkmal Franz' I. in Saint-Denis gehörte, sich so unmittelbar an diese Meister an, daß wir ihn, obgleich seine Wirksamkeit meist der zweiten Hälfte des Jahrhunderts angehört, nicht von diesen trennen können. Freilich aber machen sich in seiner neuzeitlichen, jenen Meistern gegenüber äußerlich und innerlich bewegteren und belebteren Formensprache Züge genug geltend, die ihn als Hauptvertreter gerade der Spätrenaissance auf dem Gebiete der französischen Bildhauerei erscheinen lassen.

Germain Pilon wird schon 1558 als Mitarbeiter am Grabmal Franz' I. in Saint-Denis genannt. Früher schrieb man ihm hier die acht zart modellierten Flügelknäblein mit gesenkten Fackeln zu, die das Gewölbe schmücken. Heute glaubt man sie ihm absprechen zu sollen. Sicher aber arbeitete er für ein Grabmal Heinrichs II. in der Cölestinerkirche die drei weiblichen Gestalten, die auf ihren Köpfen die vergoldete Urne mit dem Herzen des Königs trugen. Sie gehören jetzt, als Pilons „drei Grazien“ bekannt, zu den Schätzen des Louvre. Als Gegenstück zu ihnen wirken die aus Holz geschnitzten, leider ihrer Vergoldung und ihrer Arme beraubten „Tugenden“ im Louvre, die ursprünglich den Schrein der hl. Genoveva trugen. Pilons realistische Ader tritt in seinen Kanzelreliefs der Kirche der Grands-Augustins zu Paris besonders deutlich hervor. Seine Hauptwerke aber sind seine unter Primaticcios Oberleitung entstandenen Arbeiten am Grabmal Heinrichs II. und seiner Gemahlin Katharina in Sain-Denis (1564—70). Ihm gehören die beiden packend dargestellten, fast nackten, liegenden Marmortoten des unteren, ihm die beiden lebenskräftigen, natürlich beseelten knieenden Bronzegestalten des oberen Geschosses, wahrscheinlich aber auch die stehenden bronzenen Eck-

gestalten der Tugenden an, in denen der Manierismus der Schule des Primaticcio am deutlichsten hervortritt. Über die Bescheidenheit der Hochrenaissance gehen auch diese Schöpfungen bereits hinaus.

Im wesentlichen Ausstattungs- und Zierkunst war auch die französische Malerei dieses Zeitraums. Nicht einzelne Tafelgemälde beherrschen ihren Gesamteindruck, sondern die großen, mit Stuckreliefarbeiten untermischten Decken- und Wandgemälde der nach Frankreich berufenen Italiener von Fontainebleau, die bodenständigen Schöpfungen der mehr zeit- als stilgemäß abgewandelten französischen Glasmalerei, die immer noch prächtigen, wenngleich von der belgischen überflügelten Teppichfolgen der Webemalerei und die kunstreichen kleinen Arbeiten der neugestalteten Schmelzmalerei von Limoges. Auch die vervielfältigenden Künste blühten in Frankreich; aber der Holzschnitt und der Kupferstich erhoben sich hier in der ersten Hälfte des Jahrhunderts, so beachtenswert ihre Leistungen sind, noch nicht zu so selbständiger Bedeutung wie in Deutschland und den Niederlanden.

Hatte die französische Tafelmalerei der Übergangszeit vom 15. ins 16. Jahrhundert unter Meistern wie Jean Bourdichon und wie Jean Perréal, der außer zahlreichen baulichen und bildnerischen Entwürfen vielleicht so bedeutende Gemälde schuf wie den Flügelaltar von Moulins im Louvre, sich breiter und frischer auf nationaler Grundlage entfaltet, als man früher angenommen, so läßt nichts darauf schließen, daß die französische Tafelmalerei des vollen 16. Jahrhunderts einen der italienischen, niederländischen oder deutschen Malerei ebenbürtigen Platz eingenommen habe. Gleich den einzigen hier einzureihenden Kirchentafelmaler, Jean Bellegambe von Douai (um 1470 bis um 1534), könnten wir ebensogut zu den Niederländern stellen wie zu den Franzosen. Seine schlanken Gestalten, seine milden Köpfe, seine eleganten Einzelformen sind allerdings mehr französisch als niederländisch. Einige seiner Altarwerke, wie das in Notre-Dame zu Douai und das im Museum zu Lille, welches das mystische Bad der Seelen im Blute des Heilands darstellt, zeichnen sich durch eigenartige theologische Probleme, andere, wie das eigenartige Jüngste Gericht im Berliner Museum und die beiden gestaltenreichen Flügelaltäre der Kathedrale von Arras, durch selbständige Erfassung häufig dargestellter Vorgänge aus.

Aber auch die Begründer der neuen französischen Bildnismalerei, die beiden Clouets, die allein sich hier als Meister von unmittelbarer Natur-

anschauung anreihen, sind niederländischer Herkunft. Ihr Haupt, Jean Clouet, genannt Janet oder Jehannet, war wahrscheinlich in den westlichen, später französisch gewordenen Niederlanden geboren; seit 1516 ist er als Hofmaler Franz' I. in Tours, seit 1529 in Paris nachweisbar, wo er 1540 starb. Kein erhaltenes Bild ist als Schöpfung des Meisters beglaubigt. Doch hat Bouchot es wahrscheinlich gemacht, daß die Miniaturen einer Handschrift des „Guerre Gallique" in der Pariser Nationalbibliothek von seiner Hand herrühren; und dann ist es ebenso wahrscheinlich, daß eine Reihe von Ölbildnissen, zu denen sich die Entwürfe in Chantilly erhalten haben, von seiner Hand ausgeführt worden sind. Hierher gehört zunächst das köstliche kleine Halbfigurenbild des reich gekleideten Königs Franz I. im Louvre. In der Tat halten wir dieses streng und charaktervoll aufgefaßte, im Fleisch und in der Kleidung stofflich und fein abgeschattete, in Schwarz, Weiß und Gold vor hochroten Damastgrund gestellte Bild als maßgebend für Jean Clouets Stil. Die französische Ausstellung von 1904 erwies danach noch die Echtheit einiger anderer Bildnisse des Meisters. Auch das kleine Reiterbildnis Franz' I. und das Bildnis des Duc de Guise in den Uffizien gehören hierher. In allen diesen Bildern erscheint Jean Clouet, kraftloser als Holbein und feiner als Orley und Scorel, immerhin von besonderer, ohne Zweifel französischer Empfindung umflossen.

Deutlicher tritt sein Sohn François Clouet, der seine Titel und seinen Beinamen Jehannet erbte (um 1510—72), uns entgegen. Seine Namenszeichnung tragen ein Bildnis des Apothekers Cutte von 1562 im Louvre, die merkwürdige Darstellung einer Dame im Bade, der ihre Kinder und Mägde zuschauen, bei Cook in Richmond, und das große Bildnis der Wiener Galerie, das den jungen König Karl IX. (1563) stehend in ganzer Gestalt zwischen zwei grünen Vorhängen darstellt. Ihm schließt sich zunächst das hübsche, auf schwarzem Grunde nach links gewandte Brustbild der Gattin des Königs, Elisabeths von Österreich, im Louvre an. Köstlich sind seine Miniaturen in der Schatzkammer zu Wien. Ruhig und bestimmt ist François Clouets Auffassung der Persönlichkeiten, fest, aber etwas dünn verschmolzen sein Farbenvortrag.

Nach den Clouets war um die Mitte des Jahrhunderts der Holländer Corneille de Lyon, eigentlich Corneille de La Haye, der beliebteste Bildnismaler Frankreichs. Seine Modellierung ist noch dünner als die François Clouets; seine Farbengebung, die lichtgrüne Gründe bevorzugt, ist hell und leicht, seine Köpfe aber, die manchmal etwas einfältig

dreinblicken, sind lebensvoll und natürlich erfaßt und wiedergegeben. Hauptbilder seiner Hand sind die des François Duc d'Angoulême und der Marguerite de Valois im Schloßmuseum zu Chantilly.

Die ersten großen italienischen Maler des 16. Jahrhunderts, die nach Frankreich gekommen waren, wie Andrea Solari (S. 110), der 1508 in der Kapelle zu Gaillon malte, wie Leonardo da Vinci (S. 28), der 1516 von Franz I. nach Frankreich gezogen wurde, hier aber schon 1519 starb, und wie Andrea del Sarto (S. 89), der 1518 kam, um schon im nächsten Jahre nach Italien zurückzukehren, gewannen keinen besonderen Einfluß auf die Entwicklung der französischen Malerei. Um so einflußreicher wurden die Meister, die Franz I. gleich nach dem Tode Perréals aus Italien nach Fontainebleau berief, wo es das neue Schloß zu schmücken galt. Schon 1530 kam der florentinische Michelangelist Giovanni Battista Rossi (1494—1541), Rosso Fiorentino oder Maître Roux (S. 92) genannt; ihm folgte 1531 der Bolognese Francesco Primaticcio (1504—74; S. 131), der sich unter Giulio Romano (S. 96 und 97) in Mantua zum Stuckbildner und Dekorationsmaler entwickelt hatte; und Rosso und Primaticcio, „Le Primatice“ sind die beiden Säulen jener Schule von Fontainebleau, welche die darstellenden Künste Frankreichs, vom Wand- und Deckenschmuck ausgehend, noch früher und entschiedener als seine Baukunst im Sinne jener gesuchten und gezierten Richtung beeinflußte, die auch in Italien die Malerei der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts beherrschte. Niccolo Abbati, genannt dell'Abbate (1512—71; S. 136), von Modena, der sich im Anschluß an Correggio und Giulio Romano gebildet hatte, folgte erst 1552.

Von den großen Stuckreliefs und Gemälden, mit denen diese Meister und ihre schwächeren Schüler die Wände und Decken der Säle und Gemächer, der Treppenhäuser und Galerien zu Fontainebleau schmückten, hat sich verhältnismäßig wenig erhalten. Erhalten haben sich in der „Galerie Franz' I.“, wenn auch übermalt, die zwölf großen Gemälde Rossos, die Vorgänge aus dem Leben des Königs und mythologische Geschichten darstellen. Am deutlichsten aber tritt seine kalte, harte Eigenart in seiner hochpathetischen „Beweinung Christi“ aus dem Schlosse Écouen hervor. Kunstreich und wirkungsvoll genug ist dieses Bild angeordnet, aber Marie, die hinter dem Leichnam des Heilands mit ausgebreiteten Armen zusammenbricht, blickt den Beschauer dabei an, als wolle sie sagen: „Spiele ich meine Rolle nicht großartig?“

Als Primaticcios besterhaltenes, wenn auch vielfach von Schülerhänden ausgeführtes Hauptwerk in Fontainebleau hat von jeher der Wand- und Deckenschmuck der Galerie Heinrichs II. gegolten, die als Ballsaal benutzt wurde. Angesichts dieser Schöpfung schrieb ich vor fünfundvierzig Jahren: „Da sehen wir den Parnaß und den Olymp; da begrüßen wir Bacchus und sein Gefolge; da wohnen wir der üppigen Hochzeit des Peleus und der Thetis an; da blicken wir in die dunkle Schmiede Vulkans und in den leuchtenden Palast des Sonnengottes.“ „Primaticcios abscheuliche Farbenmanier, in nackten Gruppen jeder Gestalt einen anderen, willkürlichen Fleischton zu geben, der bald ins Gelbe, bald ins Rote, bald ins Weiße, bald ins Violette spielt, und die nicht minder unangenehme Angewohnheit der überschlanken Formengebung mit den entsetzlich langen Schenkeln und gesuchten Verkürzungen“ sind nur allzu charakteristisch für die Manier dieses Zeitraums, zu deren Vätern Primaticcio gehört. Niccolo dell' Abbate endlich erscheint in Fontainebleau im wesentlichen nur als eine der ausführenden Hände Primaticcios; seine Hand erkennt man z. B. in den Alexanderbildern des jetzigen Treppenhauses.

Unter dem Einfluß der Schule von Fontainebleau stand der Franzose Jean Cousin der Ältere, der als halbmythische Persönlichkeit erschien, bis es gelang, seinen Sohn Jean Cousin den Jüngeren von ihm zu scheiden und jedem von ihnen seinen eigenen Wirkungskreis anzuweisen. Der ältere Jean Cousin, der wahrscheinlich um 1490 in Sens geboren war, zog 1540 von Sens nach Paris, wo er 1560 starb. Er nahm als Zeichner für den Holzschnitt, die Glasmalerei und die Teppichwirkerei, aber hauptsächlich als Maler eine hervorragende Stellung im französischen Kunstleben seiner Zeit ein. Von seiner Tätigkeit in Sens vor 1540 ist vielleicht nur das schöne, gotisch zugeschnittene Fenster der Kathedrale von 1530 übriggeblieben, das die Legende des hl. Eutrop im klaren Stil der Zeit darstellt. Von seinen Holzschnitten kommen vor allem die seines einflußreichen „Livre de Perspective“, das 1560 in Paris erschien, und die Blätter mit dem Einzug Heinrichs II. in Paris (1549) in Betracht, die Kristeller als das prächtigste und feinste Meisterstück des französischen Holzschnittes bezeichnet. Von seinen Gemälden sind einige, wie die hl. Familie von 1544, durch Stiche vervielfältigt worden. Von erhaltenen Gemälden aber kann ihm mit Sicherheit nur das figurenreiche Jüngste Gericht des Louvre zugeschrieben werden, dessen unterer Teil sich an Michelangelos Weltgericht anlehnt. Ein anziehendes Bild ist es wirklich nicht. Unbefangen betrachtet, würde es sich bestenfalls den Schöp-

fungen der Niederländer vom Schlage Coxcyens oder Frans Floris' (S. 263), immerhin mit Fontainebleauer Einschlag, anreihen. Von Jean Cousins Sohne Jean Cousin dem Jüngeren (um 1522—94), der in den Bahnen seines Vaters weiterstrebte, stammen namentlich die nach 1561 entstandenen Vorlagen zu berühmten Stichen, wie zu der „ehernen Schlange“, die der Pariser Kupferstecher Delaune stach, zu der Schmiede des Vulkans von 1581 und dem Bacchusfest von 1582.

Ihr Bestes haben die französischen Meister dieser Art offenbar in ihren Entwürfen für die Glasmalerei und die Teppichweberei gegeben. Die Glasmalerei erlebte gerade in Frankreich während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ihre zweite, große, glänzende Blütezeit. Daß in Frankreich, wie überall, die alte mosaikartige Kunst der Malerei mit farbigen Glasstücken jetzt allmählich zur Kunst der Malerei auf Glas wurde, ist selbstverständlich. Zur vollständigen Schmelzmalerei auf Glas, die Enguerrand le Prince (gest. 1530) noch verschmähte, ging man jedoch erst um die Mitte des Jahrhunderts über; und gleichzeitig machten die alten Originalkompositionen hier und da, wie in der Kirche zu Conches, der Nachahmung deutscher und italienischer Kupferstiche Platz, bis die Schule von Fontainebleau auch hier mit eigenen Vorlagen einsprang.

Als die schönsten und gehaltvollsten Fenster der ersten, noch strengeren Hälfte des 16. Jahrhunderts gelten zunächst die der Kirche zu Montmorency von 1524, als deren Meister Robert Pinaigrier bezeichnet wird, der auch das breite, bereits von den Fensterpfosten durchschnittene Urteil Salomonis von 1536 in Saint-Gervais zu Paris schuf, das andere dem jüngeren Jean Cousin zuschreiben. Den Übergang bezeichnen die späteren Fenster der Kirche zu Montmorency und die Fenster von 1544 in der Dorfkirche zu Écouen, von denen eines die Verkündigung in ein zeitgenössisch ausgestattetes Gemach verlegt. In diesen Fenstern wird das alte Silbergelb der großen Architekturmalereien des 15. Jahrhunderts bereits durch die kühlen, hellen Farben ersetzt, denen Guillaume de Marcillat, der 1537 in Arezzo gestorbene französische Glasmaler, in seinen italienischen Fensterfolgen, wie denen des Domes von Arezzo, zum Durchbruch verholfen hatte. Als Schöpfungen des einen oder des anderen, des älteren oder des jüngeren Jean Cousin gelten, außer den genannten, noch einige der zahlreichen Gemäldefenster in Saint-Étienne-du-Mont und in Saint-Gervais zu Paris, vor allen Dingen aber die fünf Fenster aus der Offenbarung Johannis in der Schloßkapelle zu Vincennes. Der italienische Einfluß, der in Montmorency noch kaum

bemerkbar ist, in Écouen klassisch streng hervortritt, ist hier im Sinne der Schule von Fontainebleau vollständig zum Durchbruch gekommen.

Was die Glasmalerei den Kirchen, war die Webemalerei der Wandbehänge den Schlössern. War diese Kunst im 15. Jahrhundert von Paris nach Arras, im 16. von Arras nach Brüssel übergesiedelt, so suchten die französischen Könige des 16. Jahrhunderts doch soviel wie möglich von ihr für Frankreich zu retten. Franz I. gründete um 1535 eine Teppichfabrik in Fontainebleau, Heinrich II. setzte ihr die der „Trinité“ zu Paris an die Seite. Für Erzeugnisse der Fabrik von Fontainebleau gelten die hauptsächlich mit Grottesken verzierten, in der Mitte durch Kartuschen mit Götterszenen ausgezeichneten Wandbehänge, von denen sich zwei im Gobelinsmuseum zu Paris, zwei im Gewebemuseum zu Lyon befinden. Als Erzeugnisse der Trinitéfabrik aber gelten z. B. die Teppiche mit der Geschichte des Mausolus und der Artemisia aus dem Garde-Meuble-National zu Paris. Sie sind nach Entwürfen Antoine Carons (1515—93) von Beauvais ausgeführt worden, eines geschätzten Malers der Schule von Fontainebleau, der hier 1540—50 nachweisbar ist, uns am greifbarsten aber in seinen feinen klaren Zeichnungen gegenübertritt, von denen die zu jenen Mausolusteppichen in der Nationalbibliothek zu Paris erhalten sind.

Im engen Anschluß an die Umbildung der Glasmalerei vollzog sich auch die Weiterentwicklung der Schmelzmalerei von Limoges. In ihrer neuen Gestalt als Grisaillemalerei (grau in grau) mit rötlich-violetten Fleischtönen und Goldschraffierungen auf dunklem Grunde beherrschte sie das 16. Jahrhundert und verschaffte sich gerade dadurch eine weite Verbreitung, daß sie sich in den Dienst des Schmuckes der Gebrauchsgefäße begab. Die grau in grau gehaltenen Darstellungen der Mehrzahl der Metallgefäße von Limoges sind nach wie vor nicht selten anfangs deutschen, später italienischen Kupferstichen entlehnt. Den Gefäßen reihen sich kleine Flügelaltärchen mit Andachtsbildern an; und selbständige Bildnistäfelchen sind schließlich doch die Haupterzeugnisse dieser national-französischen Technik. Aus der Reihe der Emailkünstler leuchtet vor allem Léonard Limousin hervor (um 1505 bis gegen 1577), der mit 18 Schalen nach einer der Passionen Dürers begann (1532), dann eine Folge nach Rafaels Farnesinabildern schuf (1535), seine Vollkraft aber in den zwölf großen Apostelsafeln der Peterskirche zu Chartres erreichte (1545), denen farbige Vorlagen des Malers Michel Rochelet zugrunde lagen. Am berühmtesten sind Limousins Bildnisse,

die, auf blauem Grund in Schwarz-Weiß-Grau mit etwas Gelb und Braun, mit leichtem Rot nur an den Wangen ausgeführt, durch ihre hellblauen Augen fast wie blau in blau wirken. Seine besten Bildnisse dieser Art gehören dem Cluny-Museum und dem Louvre zu Paris.

Auch die französische Handschriftenmalerei erlebte unter Franz I. und Heinrich II. noch eine Nachblüte, die, wenn auch blaß und duftlos, doch die Stilwandlungen dieses Zeitalters deutlich widerspiegelt. Aus der Zeit Franz' I. stammen z. B. die Triumphe des Petrarca der Pariser Arsenalbibliothek und die „Commentaires de la Guerre Gallique“ (1519 bis 1520), deren Einzelbände dem British Museum und der Pariser Nationalbibliothek gehören. Die noch halb im Stil des 15. Jahrhunderts gehaltenen, aber nach freierer Natürlichkeit strebenden Abbildungen dieser Werke, als deren Urheber sich der Holländer Godefroy le Batave nennt, sind grau in grau gehalten, aber leicht mit Gold, Rot und Blau gehöht. Aus der Zeit Heinrichs II. aber stammt Vincent Raymonds (gest. um 1550) Psalter Papst Pauls III. in der Nationalbibliothek, der in den mit Rollwerk ausgestatteten grottesken Rändern seiner frei italienisch empfundenen Bilder den Geist der Ausläufer der Schule von Fontainebleau atmet.

Die gedruckten, mit Holzschnitten geschmückten Bücher verdrängten jetzt auch natürlich in Frankreich mehr und mehr die ehrwürdigen Bände mit gemalten Bildern. Der Hauptsitz des französischen Buchverlags des 16. Jahrhunderts war Lyon, dessen Holzschnittkunst mit dem oberdeutschen, namentlich dem Baseler Buchdruck eng verknüpft war. Waren hier schon 1538 Holbeins berühmteste, von Lützelburger geschnittene Holzschnittfolgen des Totentanzes und der Bibelbilder bei den Verlegern Gebrüder Trechsel erschienen, so folgten hier z. B. 1540 die Bibel, 1548 das Stundenbuch des Baseler Meisters J. F., die der Verleger Matthias Bonhomme herausgab. Die Richtung der Schule von Fontainebleau kam in Lyon dann im Dienste des Verlegers Jean de Tournes namentlich durch Bernard Salomon (1508—61), der „le petit Bernard“ genannt wurde, zur Geltung. Überschlanke Gestalten, gezierte Bewegungen, lebhaft veranschaulichte Handlungen und überreiche Verzierungen kennzeichnen seine Bücher, von denen der Petrarca 1547, die Bibel 1553, Ovids Metamorphosen 1557 herauskamen.

Von den französischen Kupferstechern der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts kann hier nur Jean Duvet von Langres (1485—1561) hervorgehoben werden. Zwischen Dürer und den Italienern hin und her

schwankend, verrät er in seinen 23 Blättern aus der Offenbarung, in denen sich nur einzelne Entlehnungen aus Dürers Apokalypse (S. 195) nachweisen lassen, und in seinen 5 Blättern aus der Legende vom Einhorn, die ihm den Namen des „Maître à la licorne“ eintrugen, immerhin eine reiche, selbständige Einbildungskraft. Die Schule von Fontainebleau kommt dann in den Stichen des Parisers Étienne Delaune (1519—83) zum Durchbruch, der seine kleinen, oft ganz kleinen Blätter vorzugsweise mythologischen und allegorischen Inhalts — es sind ihrer an 450 bekannt — in äußerst eingehender, in der Regel strichelnder, oft aber auch pünktelnder Grabstichelarbeit ausführte. Die Namensbezeichnung „Jean Cousin“ tragen zwei Radierungen desselben Stils, die Verkündigung (Robert-Dumesnil 1) und die Beweinung Christi (R.-D. 2). Hauptsächlich als Stecher der Schule von Fontainebleau erscheint aber auch der große Baumeister Jacques Androuet Ducerceau (um 1511—84; S. 270, 278) in seinen meist doch nach italienischen Vorlagen gestochenen Folgen, wie den schlüpfrigen „Amours des Dieux“ (20 Blatt) nach Zeichnungen Perino del Vagas und Rossos, und der Geschichte Psyches (32 Blatt) nach Rafaels Bildern (S. 69). Wichtiger aber sind seine Architektur- und Ornamentstichfolgen, von denen die antiken Triumphbogen und die römischen Tempel schon 1549 und 1550 in Orléans, sein Hauptwerk „Les plus excellents Bastiments de France“ erst 1576 bis 1579 in Paris erschienen. Seine Linienführung ist fein und scharf, aber trocken. Mit Ducerceau trat auch der französische Kupferstich in das Zeichen der Vervielfältigung der Darstellungen anderer Meister, die rasch der gespreizt italisierenden Manier anheimfiel.

Um die Mitte des 16. Jahrhunderts waren die französische Malerei und die von ihr abhängigen Kunstzweige aus dem italienischen Bade der Wiedergeburt weder so unberührt hervorgegangen wie die französische Baukunst, die ihre alten Wege im neuen Gewande weiterwandelte, noch so erfrischt emporgestiegen, wie die französische Bildhauerei, die aus den heimatlichen und den zugeflossenen Quellen den neuen französischen Nationalstil entwickelt hatte. Die Führung im europäischen Kunstleben übernahm die französische Malerei erst 150 Jahre später.

Rückblick.

War um 1400 die Rückkehr zur Naturnähe die entscheidende Losung im germanischen Norden wie im romanischen Süden Europas gewesen, so machte das natürliche Bedürfnis jeder Kunst nach der Durchgeistigung der Form, die zum Stil zurückführt, doch alsbald wieder unwiderstehlich seine Rechte geltend. Aber zum mittelalterlichen Stil konnte und wollte man nicht zurückkehren. Man verlangte nach einem Stil, der sich mit der Naturnähe vertrug, der die Natur in ihrem eigenen Sinne dem aus ihr selbst geborenen Ideale näherte. Diesem Verlangen der Kunst der Neuzeit aber kam die Kunst der alten Griechen und Römer, die gerade zur rechten Zeit wiederentdeckt wurde, voll entgegen; und das Verhängnis, wenn es eines war, vollzog sich; und da die antike Kunst damals eben nur in Italien und fast nur in ihrer altrömischen Umgestaltung wiederentdeckt worden war, sicherte schon dies der neuen italienischen Kunst den Vorsprung, der rasch in ganz Europa anerkannt wurde. Hatte der Drang zur Naturnähe selbstverständlich eine völkische Verschiedenheit der Kunstäußerungen zur Folge gehabt, wie sie sich in den Sonderzügen der italienischen, der niederländischen, der deutschen und zum Teil auch schon der spanischen Kunst des 15. Jahrhunderts aussprach, so hatte die neue Idealität, die von Italien ausging, wie sie ursprünglich von Hellas ausgegangen war, umgekehrt eine ausgleichende Wirkung. Mag der Kuppelkirchenbau der italienischen Hochrenaissance, der in Italien, außer in San Lorenzo zu Mailand, kaum Vorbilder hatte, auch vielleicht, wie Strzygowski neuerdings ausgeführt hat, frühchristlich-östliche, zuerst in Armenien entwickelte Baugedanken mit Umgehung Alt-Roms und Griechenlands unmittelbar übernommen haben, so konnten die darstellenden Künste sich doch unzweifelhaft nur an die römischen und an die griechischen Vorbilder halten, die in Italien wieder zum Vorschein gekommen oder neu eingeführt worden waren.

Als „Renaissance“, mit neuer, unmittelbarer Naturanschauung verquickt, war die antike Kunst also zur italienischen Kunst geworden; und gerade weil diese italienische Kunst des 16. Jahrhunderts eine eigene große Naturanschauung mit der antiken Formensprache verband, riß sie ganz Europa mit sich fort. Die klassische Kunst der alten Griechen war, wenn auch in altrömischer und schließlich in italienischer Umgestaltung, zur klassischen Kunst der Neuzeit in der ganzen europäisch-christlichen Welt geworden.

Freilich: wenn wir unter klassisch allgemeingültig verstehen, so fragt sich, wie weit die Kunst des einen Volkes überhaupt klassisch für alle Völker werden kann. Auf italienischem Boden gedeiht weder der Bordeaux- noch der Rheinwein. Der nordische Boden trägt keinen Chianti und keinen Falerner. Sicher können die Völker sich ihre Erzeugnisse, sie genießend und sie verarbeitend, gegenseitig aneignen. Aber mit dem Verpflanzen ist es etwas anderes. Nur in Fällen, wo der fremde Boden dem fremden Gewächs entgegenkommt, wird es Erfolg haben. Auch die Allgemeingültigkeit der klassischen italienischen Kunst bezieht sich zunächst auf die genießende Aufnahme, nicht auf die schaffende Wiedergabe durch anders geartete Völker, die ihre eigene Volkskunst ausgebildet hatten. Geblendet und begeistert, wurden die übrigen Völker sich jedoch der Schranken, innerhalb deren sie sich die klassische italienische Kunst aneignen konnten, nicht sofort bewußt; und der lehrreiche Kampf um diese Aneignung füllt einen großen Teil der Kunstgeschichte der übrigen Völker nicht nur, wie wir gesehen haben, während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, sondern noch während weiter Strecken der Folgezeit aus.

Abgesehen von dem Kampfe der Richtungen, der doch erst am Ende dieses Zeitraums zu einer Niederlage des völkischen Empfindens führte, aber hatte die bildende Kunst in den fünfzig Jahren, die wir in diesem Buche durchmessen haben, mit den köstlichsten Eigenschaften des Leibes und der Seele ausgestattet, sich den übrigen Geistesmächten gegenüber auf eigene Füße gestellt. Sinnliches und Übersinnliches verknüpfend, wie im hellen Sommer des Griechentums, erhob sie sich nun wieder neben den Glaubenslehren und den Wissenschaften als selbständige Geistesmacht, welche die Kraft und den Willen hatte, die geistig hungernde und dürstende Menschheit um sich zu sammeln.

Ihr letztes Wort aber hatte die Kunst der Menschheit natürlich auch mit den herrlichsten Schöpfungen dieser Jahrzehnte nicht gesprochen. Auch die großartigsten Kunstwerke der Hochrenaissancezeit, die wir kennengelernt haben, sind nur als der künstlerische Ausdruck des geistigen Ringens der weißen Rasse auf einer bestimmten Stufe ihrer Entwicklung zu verstehen. Schon die Kunst des 17. Jahrhunderts gehört einer neuen Entwicklungsstufe an; und so lange die Menschheit strebend sich bemüht, wird ihr Ringen immer neue in ihrer Art echte und berechtigte künstlerische Ausdrucksformen finden.

Register

Gedruckt im Bibliographischen Institut in Leipzig.

